





FERNAND GREGH

ÉTUDE

SUR

VICTOR HUGO

Suivie de Pages sur Verlaine, l'Humanisme, Schumann, Massenet, Claude Debussy, Maurice Maeterlinck, etc.

PARIS
BIBLIOTHÈQUE-CHARPENTIER
EUGÈNE FASQUELLE, ÉDITEUR
11, RUE DE GRENELLE, 11

1905

ÉTUDE SUR VICTOR HUGO

DU MÊME AUTEUR

La Maison de l'Enfance, poésies (1896) . . . 1 vol.

La Beauté de Vivre, poésies (1900) . . . . . 1 vol.

La Fenêtre Ouverte, essais de critique (1901). 1 vol.

Les Clartés Humaines, poésies (1904) . . . . . 1 vol.

POUR PARAITRE :

Poésies . . . . 1 vol.

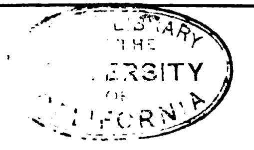
Il a été tiré de cet ouvrage quinze exemplaires numérotés sur papier de Hollande.

Paris. — L. Maretheux, imprimeur, 1, rue Cassette. — 7672.

FERNAND GREGH

ÉTUDE SUR VICTOR HUGO

Suivie de Pages sur Verlaine, l'Humanisme,
Schumann, Massenet,
Claude Debussy, Maurice Maeterlinck, etc.



PARIS
BIBLIOTHÈQUE-CHARPENTIER
EUGÈNE FASQUELLE, ÉDITEUR
11, RUE DE GRENELLE, 11

1905



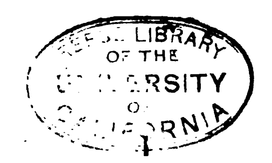
L'auteur a joint à l'*Étude sur Victor Hugo* qui, formant la plus grande partie de ce volume, lui a donné son titre, d'autres essais sur des sujets de poésie et de musique, assez différents mais reliés par un certain nombre d'idées qu'on y peut voir circuler de l'un à l'autre.

Novembre 1904.

ÉTUDE

SUR

VICTOR HUGO [1]



Écrire aujourd'hui sur Victor Hugo est une entreprise bien périlleuse. Son nom éclatant, à la fois latin et saxon, où, comme dans son œuvre, se heurtent avec un harmonieux fracas le Midi et le Nord, la Méditerranée et la Germanie, a fatigué un siècle de sa sonorité impérieuse et quasi impériale : — les lecteurs, à qui viendra

1. Cette Étude est, dans l'ensemble, celle que la *Revue de Paris* a publiée en trois articles, lors du Centenaire (1er et 15 mars, 1er avril 1902). Mais je l'ai beaucoup remaniée, fort développée en plusieurs endroits, et, en d'autres, entièrement récrite.

les entretenir encore du grand homme, demanderont du nouveau. Mais que dire sur Victor Hugo qui n'ait déjà été dit[1] ? Nous y voulons tâcher moins que personne. Nous n'essaierons d'être original que par le point de vue où nous nous placerons, — si c'est être original que d'avoir du bon sens, et, en Victor Hugo, de considérer surtout le poète.

Il en est pour Hugo, en effet, comme pour Napoléon ; à force de parler de l'un ou de l'autre, et de chercher de l'inédit à leur sujet pour satis-

1. Il a été publié sur Victor Hugo toute une littérature critique où les pages de premier ordre ne sont pas rares, et qui remplirait à elle seule une bibliothèque; consulter en particulier : Sainte-Beuve, *Premiers Lundis*, t. I, II et III. *Portraits contemporains*, t. I et II. — Charles Baudelaire, *L'Art Romantique*, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, Victor Hugo. — Edmond Biré, *Victor Hugo et la Restauration*; *Victor Hugo avant 1830*; *Victor Hugo après 1830*; *Victor Hugo après 1852*. — Théophile Gautier, *Victor Hugo*. — Paul de Saint-Victor, *Victor Hugo*. — Leconte de Lisle, *Discours de réception à l'Académie*. — Nisard, *Portraits et études d'histoire littéraire*. — Émile Faguet, *Dix-neuvième siècle*, Victor Hugo. — Charles Renouvier, *Victor Hugo, le poète*. *Victor Hugo, le philosophe*. — Ernest Dupuy, *Victor Hugo, l'homme et le poète*. — Léopold Mabilleau, *Victor Hugo*, dans la collection des *Grands Ecrivains français*. — Jules Lemaître, *les Contemporains*, passim. — Georges Guyau, l'*Art au point de vue sociologique*. — Georges Duval, *Dictionnaire des Métaphores de Victor Hugo*. — Paul Stapfer, *Racine et Victor Hugo*. — Gaston Deschamps, *Cours libre sur Victor Hugo*, Société des Cours et Conférences. *Victor Hugo*,

faire la curiosité du public, on finit par négliger ce qui fait leur vraie gloire, et sans quoi justement l'on ne parlerait plus d'eux. On a publié depuis quinze ans sur Napoléon des livres fort nombreux, où il apparaît sous les aspects les plus divers et souvent les plus imprévus; on nous a fait connaître Napoléon juriste, Napoléon administrateur, Napoléon écrivain. M. Frédéric Masson nous a raconté Napoléon amant, et M. Arthur Lévy révélé Napoléon bourgeois. En lisant ces intéressants ouvrages, on pourrait oublier que Napoléon fut avant tout

tome VII de l'*Histoire de la Langue et de la Littérature française*, publiée sous la direction de L. Petit de Julleville. — René Doumic, *le Théâtre Romantique*, même tome du même ouvrage. — G. Pellissier, *le mouvement littéraire au* XIXe *siècle.* — Ferdinand Brunetière, *Évolution de la Poésie Lyrique. au* XIXe *siècle*, 5e et 11e leçons. *Manuel de l'Histoire de la Littérature française*, Livre III, Deuxième Epoque, 3. — Gustave Lanson, *Histoire de la Littérature française.* Sixième partie, Livres II et III. — Souriau, *La Préface de Cromwell*, édition critique. — Maurice Barrès, *Les Déracinés*, La vertu sociale d'un cadavre. — Georges Rodenbach, *l'Elite*, Hugo. *l'Œuvre posthume.* — Henri de Régnier, *Figures et caractères*, Hugo. — Tristan Legay, *Victor Hugo jugé par son siècle.* — Rémy de Gourmont, *Epilogues.* — Les élèves de l'École normale sous la direction de M. F. Brunetière, *Victor Hugo.* — *Victor Hugo à Guernesey*, souvenirs de son beau-père Paul Chenay. — Paul et Victor Glachant, *Essai critique sur le théâtre de Victor Hugo.* — Edmond Huguet, *Le Sens de la forme dans les métaphores de Victor Hugo.* — H. Pellier, *la Philosophie de Victor Hugo.* etc., etc.

un grand capitaine, un homme qui gagnait des batailles en faisant manœuvrer de l'infanterie, de la cavalerie et de l'artillerie, qui calculait des distances topographiques et résolvait des problèmes d'intendance. De même pour Hugo. On nous a montré en lui le royaliste ou le républicain, le fiancé ou le grand-père ; récemment encore, lors du Centenaire glorieux, les écoles, les partis, les peuples, les races mêmes ont continué sur son tombeau triomphal leur lutte éternelle, et brandi à qui mieux mieux son linceul comme un drapeau ; on a exalté en lui tour à tour le romantique, le patriote, le socialiste, le déiste, le libre-penseur, le Lorrain, le Latin ; et la foule qui voit ses statues pourrait n'ignorer qu'une chose : c'est que le grand homme fut avant tout un grand poète, un homme qui écrivait *en vers*, qui mettait du noir sur du blanc en lignes inégales, qui maniait les mots et les cadences, qui méditait une épithète et qui risquait une rime.

Au lieu de tracer autour de Victor Hugo des cercles plus vastes parfois, mais plus distants aussi, nous tâcherons de percer tout droit jusqu'au centre même, qui, chez lui, est le poète. Il y eut en effet de plus grands romanciers : Balzac et Flaubert ont écrit des romans qui surpassent

les *Misérables* et *Notre Dame de Paris*. Il y eut de plus grands dramaturges : les tragédies de Corneille et de Racine, les comédies de Molière sont de beaucoup supérieures à *Hernani* et à *Ruy Blas;* le théâtre de Musset même, au XIX[e] siècle, est bien plus humain que celui de Hugo. Il y eut, à plus forte raison, de plus grands penseurs : le philosophe en Hugo, s'il n'est pas aussi vain qu'on se plaît à le dire, n'est pas non plus aussi substantiel qu'il le croyait. Il y eut enfin, est-il besoin de l'ajouter, des hommes politiques plus fermes et plus efficaces : Hugo s'est montré un parlementaire chancelant et sans influence véritable. Mais peu de poètes en son siècle et dans les autres siècles ont fait d'aussi beaux vers, et nul poète n'en a peut-être fait de plus beaux. C'est le poète que nous étudierons principalement en lui. Et pour nous le reste de son œuvre ne sera qu'accessoire.

* * *

Avant d'étudier l'œuvre poétique de Hugo, faut-il parler de sa vie et de son caractère? On a dit maintes fois que sa vie privée et publique n'avait pas été le modèle de la constance, et que

son caractère ne s'était pas toujours maintenu à la hauteur de son génie. Mais quoi! Hugo se donnait-il pour un saint? Non. Alors permettez-lui d'avoir été un homme. Vous êtes peut-être pareil à lui, vous qui le lui reprochez; seulement vous n'êtes pas Hugo, et c'est pourquoi l'on ne s'en aperçoit pas. Ne lui en veuillez pas trop de vous ressembler : c'est presque un grand honneur qu'il vous fait [1].

M. Edmond Biré, en des volumes fort instructifs d'ailleurs, a sué sang et eau pour prendre Hugo en flagrant délit de mensonge ou d'intrigue. Il a studieusement accumulé les dates, les citations, les comparaisons de textes et les collations de contextes, pour un piètre résultat. J'aime assez, s'il faut le dire, son courage : il y a quelque héroïsme à se poser si nettement en Zoïle. Les livres de M. Biré sont d'ailleurs pleins de documents que nous n'aurions pas été rechercher dans les papiers d'alors : la haine est parfois aussi utile que l'amour. Mais, en somme, que prouvent contre Hugo ces copieux

1. Il ne faut d'ailleurs rien exagérer : « une âme violente et grossière », disait de lui Louis Veuillot. Nous ne savons; mais ce que nous voyons, c'est que Hugo a toujours su faire les « grands gestes ». Par mégalomanie, répondra-t-on. — N'est pas, en ce sens, mégalomane qui veut.

volumes? Son œuvre seule importe. Homère, s'il a vécu, était peut-être un « mauvais confrère », et Pindare, qui louait sa muse aux athlètes vainqueurs, un « homme d'argent ». Cela ne les empêcherait pas d'avoir fait l'*Iliade* et les *Odes*.

Un des griefs qu'on relève le plus communément contre Hugo, c'est son immense orgueil. Ce reproche n'est plus même injuste, il est bouffon. Peut-on reprocher à Napoléon ou à Victor Hugo de n'avoir pas la modestie qui siérait à un petit officier ou à un petit poète? Ces grands hommes jugent les autres et se jugent eux-mêmes, avec le même génie qui leur sert à accomplir leur œuvre, et, plaçant les autres dans l'ensemble du monde, ils s'y placent eux aussi, et à leur rang. Il faudrait précisément qu'ils ne fussent pas eux, pour ne pas sentir ce qu'ils valent. Et, de le sentir, ils conçoivent une fierté naturelle dont on ne doit pas les blâmer, car elle adoucit à peine les tristesses de leur solitude. Il y a toujours une victime en tout élu. C'est l'idée pathétique et profonde qui fait sangloter si magnifiquement le *Moïse* de Vigny. Laissons aux Moïses l'orgueil d'avoir vu Dieu : ils en sont pâles à jamais. Ne demandons pas aux grands hommes, qui se savent tels, de

faire semblant de ne pas le savoir. N'exigeons pas d'eux, sous prétexte de modestie, je ne sais quelle hypocrisie gauche. Et donnons, nous, l'exemple d'une modestie non feinte, en avouant que leur orgueil est légitime.

Au surplus, si Hugo a plusieurs fois varié, reconnaissons qu'il en avait le droit. La vie est plus forte que tous les principes, la vérité plus large que tous les partis[1]; et dix-huit ans d'exil supportés patiemment ont, en tous cas, racheté ce qu'il y avait eu parfois d'un peu soudain dans ces volte-faces. De cet exil, dira-t-on, la troisième République a payé le poète avec usure. C'est à lui qu'il a dû son immense popularité, plus en-

1. Vivre, c'est changer. Hugo en a réclamé le droit et même proclamé le mérite, dans la nouvelle préface des *Odes et Ballades*, en des pages fort habiles, trop peut-être, mais éloquentes et justes en leur fonds. Au surplus, s'il est vrai que pensionné par Louis XVIII et Charles X, créé pair de France par Louis-Philippe, élu comme modéré en 1849, il ait assez brusquement incliné à gauche en 1850, — il n'est pas moins vrai que dès 1828 *Claude Gueux*, *Marion Delorme* en 1830, *Le Roi s'amuse* en 1834, sont déjà d'un républicain, et même *Claude Gueux* d'un socialiste. Hugo a pu dire fort exactement qu'il était socialiste avant d'être républicain. D'ailleurs le romantisme, qui, selon sa propre expression, était le libéralisme en art, devait le mener tout naturellement au libéralisme en politique. Les plus brusques palinodies ont souvent de profondes causes antérieures. Les hommes ne sont pas si intéressés qu'on le croit, qu'ils le croient eux-mêmes. Les idées les mènent presque toujours à leur insu.

core qu'à son œuvre. Soit; mais sans cette guerre inopinée de 1870, Hugo aurait pu mourir à Guernesey. S'il avait fait un calcul, c'était un calcul assez aléatoire pour équivaloir au désintéressement; il ne faut pas lui reprocher d'avoir eu de la chance. Et, ses évolutions politiques mises à part, quelle grandeur un peu âpre, plus auguste qu'aimable, mais émouvante tout de même, n'y a-t-il pas dans son continuel et colossal labeur! De quelle fierté il fit preuve, quand il le fallut, devant l'insuccès! Comme il a dignement supporté l'échec des *Burgraves*! Et comme, à la fin de sa vie, il a montré un instinct toujours plus profond de la liberté, un appétit de la vérité toujours plus vif, un amour toujours plus tendre du peuple et de l'humanité! Comme il a bien crié : indulgence, pitié, pardon! Comme il a bien prêché les amnisties, et mené la guerre contre la guerre! Comme les grandes causes dont il est facile de plaisanter à distance, mais où se révèlent sur le moment les points douloureux de la conscience humaine, ont toujours trouvé en lui un champion généreux! On a beau résister d'abord, on se laisse gagner à l'élan qui entraîne la vie de Hugo :

Et l'on sent bien qu'on est emporté vers l'azur!

*
* *

Voilà ce que sentait le peuple noir et bourdonnant qui se pressait autour de l'Arc de Triomphe, dans les jours solennels où le corps du grand poète reposait sous la voûte glorieuse. J'ai vu ce spectacle inoubliable, j'ai défilé avec la foule devant le cercueil de Hugo, et ce souvenir est un des plus précieux de mon enfance. Qu'on veuille bien, malgré ce qu'il a sans doute de trop personnel, me permettre de m'y étendre un peu : il montrera ce qu'est Hugo pour la génération née après la guerre.

J'avais douze ans, j'étais élève au lycée Michelet, quand Victor Hugo mourut. Nous savions depuis quelques jours qu'il était malade; ceux d'entre nous qui sortaient le dimanche en avaient apporté la nouvelle aux prisonniers de l'internat. Victor Hugo, pour nous, c'était avant tout un nom, un grand nom déjà classique, presque aussi lointain, presque aussi merveilleux qu'Homère ou Virgile; et loin de nous étonner que le grand poète fût sur le point de mourir, c'est plutôt de ce qu'il vécut encore que nous étions surpris. Toutefois, nous l'admirions déjà et nous

l'aimions : quelques semaines auparavant, notre maître d'études nous avait lu *Hernani*, qui nous avait indiciblement émus; et je me souviens même qu'à la fin de la lecture, comme nous étions tous haletants, les yeux pleins de larmes, troublés à la fois par le drame et par la révélation d'une beauté inconnue, et plus vivante pour nous que celle des tragiques du grand siècle —, il nous avait dit en fermant le le livre, avec un sourire d'indulgence qui comprend et comme s'il avait lu dans nos petites âmes : « Allez, vous verrez plus tard, il n'y a encore que le théâtre classique. » Et nous en avions été stupéfaits...

Nons étions au réfectoire, et nous mangions en silence, comme le voulait alors le sévère réglement. Mon voisin me poussa le coude et, à voix basse, au risque d'une punition, me dit la nouvelle qu'il tenait lui-même de son voisin : « Victor Hugo est mort... »

En un instant, de bouche en bouche, de table en table, elle eut fait le tour du lycée. Et tous alors, enfants de la troisième République, petits idéalistes élevés dans l'amour de la gloire et la vénération du génie, nous sentîmes passer *quelque chose* dans le morne et sordide réfectoire,. un souffle, un frisson de beauté et de

mort, le vent d'une grande aile triomphale et funèbre.

Nous eûmes congé. Et j'allai le lendemain, tout seul, errer aux abords de l'Arc de Triomphe où le corps de Victor Hugo était exposé depuis le matin. C'était en mai. Il faisait un temps magnifique et délicieux, le printemps parisien flottait dans les rues et riait dans le ciel. Les marronniers des promenades s'arrondissaient, fleuris comme de gros bouquets ; la joie de vivre était si forte que la mort même semblait une suprême splendeur. Un fleuve de peuple, naïvement heureux du beau jour férié, coulait toujours plus dense vers l'Arc de l'Étoile. Sous les arbres de la place on devait attendre. Les pas innombrables soulevaient la poussière, le vent bruissait dans les feuilles des arbres, un murmure religieux sortait de cent mille bouches. Les cavaliers de la garde républicaine, immobiles parfois comme des statues équestres, entouraient la place déserte. Et sous la voûte, en plein air, dans le beau soleil tiède, le catafalque noir se dressait confus, petit et grand à la fois, au croisement des quatre brises qui s'engouffraient par les quatre porches de l'arc immense. Attaché au fronton de pierre, un long voile de crêpe palpitait dans l'azur; et le vent qui le

faisait flotter et qui, venu des lointains horizons, avait passé sous la voûte sublime avant de le gonfler, semblait le souffle même de la Gloire. Une beauté héroïque sortait de ce spectacle funéraire; et l'on songeait à Rome...

Les Bavarois vainqueurs, en 71, au bruit grêle de leurs petits tambours, ont défilé sur cette place. Mais Hugo y a dormi les premières heures du grand sommeil. Aux yeux d'un être supérieur qui verrait la réalité profonde de l'histoire, la vraie grandeur des peuples, qui sait si, dans l'absolu, « ceci n'effacerait pas cela »?

A mon tour, après une longue attente, je passai avec toute une vague de la foule devant le catafalque écrasé de couronnes. Le temps était compté, il fallait presser le pas sans bien voir. Je dus me hâter, un peu déçu... Mais le lendemain apporta une belle revanche à mon enthousiasme. En rentrant au lycée, j'avais acheté une anthologie poétique de Hugo : je revois encore le petit livre rouge, portant les initiales V. H. autographiées sur la couverture, de cette écriture si caractéristique de Hugo vieux, penchée, un peu lourde, un peu empâtée. Que ne donnerais-je pour l'avoir encore, ce petit livre! En tournant les feuillets, je ferais envoler mes pre-

miers rêves de gloire. C'est là que j'ai lu pour la première fois *la Tristesse d'Olympio*, *Napoléon II*, *Booz endormi*, *la Rose de l'Infante*, la scène des portraits d'Hernani, l'apostrophe de Ruy Blas aux ministres, que sais-je! Je dévorai tout en deux jours. Un monde s'ouvrait à mon esprit. Pour un enfant sensible aux vers et avide d'en lire, qui avait dû se contenter jusqu'alors de vagues Delilles ou de médiocres Delavignes dans le « Feugère » et le « Merlet » traditionnels, ces quelques vers de Hugo étaient une révélation soudaine de la vraie poésie.

Toute la lumière, tout le mystère, toute la musique, tout le pittoresque, — toute la beauté du monde me paraissait enclose en ce petit livre. Pendant quinze jours je fus comme ivre de Hugo.

Certes, ils sont presque aussi doux que

> Le premier oui qui sort des lèvres bien-aimées,

comme dit Verlaine, aussi doux que les premiers rayons de la gloire dont parle Vauvenargues, les premiers vers qui viennent initier une âme ingénue à la beauté... Maintenant, « j'ai lu tous les livres », selon le cri mélancolique de Mallarmé; j'ai aimé tour à tour Ronsard,

Malherbe, Chénier, et le noble Lamartine, et l'ardent Musset, et le profond Vigny, et le pur Leconte de Lisle, et le pathétique Baudelaire, et le tendre Verlaine; j'ai compris aussi qu'en effet « il n'y a que le théâtre classique », et que décidément Corneille, Racine et Molière sont de plus grands dramaturges que Hugo.

Mais, au moment d'aborder l'étude de son œuvre poétique dont ce petit livre m'avait offert comme la fleur, je retrouve toute mon admiration enfantine; je n'ai presque rien à y retrancher, — et je ne m'en dédis pas.

*
* *

Nous sommes les premiers à la pouvoir juger dans son ensemble clos à jamais, cette œuvre de Victor Hugo : le dernier volume du Maître n'avait-il pas été gardé par la vigilance pieuse de Paul-Meurice pour couronner d'une « dernière gerbe » le monument du Centenaire? A partir de mars 1902, nous ne lirons plus de vers que Victor Hugo ait destinés à être publiés. Il meurt un peu pour nous une seconde fois.

Nous nous étions habitués à voir paraître périodiquement ses livres posthumes, comme

venus de l'au-delà. Il semblait qu'il ne fût pas tout à fait mort, mais seulement absent, très lointain, parti en voyage ou retourné en exil, dans quelque Guernesey de l'éternité, dans une île mystérieuse au milieu de la mort comme l'autre était au milieu de la mer. Mais enfin la voilà devant nous, tout entière, cette œuvre immense.

Elle est elle-même l'Océan. Hugo a peut-être écrit quatre-vingt ou cent mille vers. On n'essaie pas d'étreindre l'Océan. On l'écoute chanter lame par lame, ou bruire, affaibli mais entier, au fond de ses coquillages. Ainsi ferons-nous. Nous écouterons, comme autant de vagues, déferler ses livres un à un, et nous approcherons parfois de notre oreille, afin d'y entendre toute l'âme du poète, quelques-uns de ses vers recueillis sur la grève, pour leur forme plus ample ou leur couleur plus vive. Et si parfois c'est nous-mêmes que nous y entendons, si nous sommes tentés parfois de raconter ici, suivant la phrase charmante d'Anatole France, « les aventures de notre âme au milieu des livres », nous y consentirons sans trop de scrupule. Hugo lui-même eût approuvé cette manière de le louer. Ne dit-il pas dans la préface des *Contemplations* : « On se plaint quelquefois des écrivains qui

disent « moi ». Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas? » Et, d'ailleurs, dans les conques sonores où l'on croit écouter le murmure des vagues lointaines, ce qu'on entend battre, qu'est-ce, à vrai dire, sinon la musique de son propre sang?

On pourrait distinguer deux principales méthodes de critique : la première, illustrée notamment par Paul de Saint-Victor, décrit plutôt qu'elle n'étudie, et caractérise plutôt qu'elle ne juge. Au lieu d'analyser l'œuvre, elle la symbolise en images. Un beau sonnet, pour elle, sera un bel émail; un beau poème sera un beau bronze. Et cette critique peut être éclatante et juste; mais elle dessine des métaphores, bien plus qu'elle ne formule des opinions; elle montre davantage l'émail que le sonnet, et le bronze que le poème; elle fait apprécier le talent du critique, plutôt que pénétrer le génie de l'auteur.

La seconde méthode, dont Sainte-Beuve nous a laissé d'inimitables modèles, se plaît au contraire à l'analyse, et à la plus détaillée. Elle aime les citations copieuses, les comparaisons et les rapprochements, les discussions de mots, et

2.

même, si elle étudie un poète, les considérations techniques de rimes et de rythmes. Elle ne tente la synthèse qu'après avoir achevé l'analyse; elle ne définit qu'après avoir examiné.

C'est, en somme, cette critique-là que souhaitent pour leurs vers tous les poètes : car ce qu'ils désirent, ce n'est pas tant d'être loués que d'être lus. Le poète veut surtout se prolonger, se perpétuer en son œuvre : l'art est pour lui ce que l'amour est pour tous, un moyen de ne pas mourir tout entier. Il demande avant tout qu'on fasse comprendre son œuvre, qu'on répande son âme avec son art. Quant à la louange, elle viendra d'elle-même, si elle doit venir... C'est la critique, n'en doutons pas, que Hugo eût souhaitée, comme les autres. Et, pour cette raison, c'est la méthode que nous emploierons à son égard. Elle est humble, elle se plie docilement au sujet; elle est lente, elle exige du lecteur une patience qu'à vrai dire nous craignons de lasser; mais elle étudie et elle juge, ce qui est la vraie fonction de la critique. Et peut-être, parmi les innombrables études qui ont été consacrées à Victor Hugo, cette méthode analytique semblera-t-elle neuve, à force de simplicité.

D'ailleurs, l'analyse achevée, la synthèse se fera toute seule, les images et les métaphores

surgiront de notre émotion même devant le miracle d'art. Et c'est peut-être en nous enfonçant dans l'œuvre du poète que nous découvrirons les plus larges points de vue sur son génie, — comme dans ces jardins composés d'autrefois, après avoir pénétré en des grottes dont on sentait se resserrer les parois dans l'ombre, soudain l'on aboutissait à de vastes perspectives.



II

Les *Odes et Ballades* (1822-1826), forment un volume remarquable pour un très jeune poète. Hugo rime fort bien, ce qui, à l'époque, n'était pas banal, et la composition de ses poèmes est déjà savante. Mais, technicien solide, il demeure pour l'inspiration un jeune rhétoricien. Ses vers semblent même traduits du latin par moments. Au reste, il y aura toujours en Hugo un Lucain et même un Claudien latents. Les *Odes* surtout paraissent d'un brillant élève de J.-B. Rousseau. Elles sont pleines de « Justes Dieux ! » de « Ciel ! où courent ces guerriers ? » de « Que vois-je ? » « Que dis-je ? » Tout le « sacré délire » s'y échevèle froidement.

Hugo n'est alors qu'une sorte de *poète-lauréat*

français. Il chante tour à tour en des vers quasi officiels, pompeux et flatteurs, le *Rétablissement de la statue de Henri IV*, la *Mort du duc de Berry*, la *Naissance du duc de Bordeaux*, le *Baptême du duc de Bordeaux*, les *Funérailles de Louis XVIII*, le *Sacre de Charles X*. Il a encore la conception du poète lyrique qu'avaient les siècles précédents : pour lui, le poète lyrique est celui qui chante les grands événements de la vie du Roi. Et l'on pourrait dire d'ailleurs qu'il la conservera toujours, parallèlement à la conception romantique de la poésie personnelle, — le roi, pour lui, devenant de plus en plus le peuple, *populus rex*.

De romantisme, il n'y a guère trace encore dans les *Odes*. A peine si une pièce sur la *Bande Noire* annonce la guerre que fera plus tard l'auteur de *Notre-Dame* aux démolisseurs et aux badigeonneurs de cathédrales. Comme les *Lettres à la Fiancée*, récemment publiées, et qui datent à peu près de la même époque [1], la plupart des *Odes* sont d'un style correct, élégant même, mais abstrait, sans émotion, sans images vivantes, sans vraie poésie. Combien les *Méditations* de Lamartine, publiées deux ans avant les pre-

1. Voir plus loin l'appendice sur les *Lettres à la Fiancée*.

mières *Odes*, sont plus profondes, plus sincères, plus neuves! Il faut dire que Hugo avait vingt ans et Lamartine trente. Pourtant, au cours de la fameuse pièce *Moïse sur le Nil*, on trouve quelques vers plus précis, plus concrets :

C'est sans doute, par l'onde entraîné vers les mers,
Le tronc d'un vieux palmier qui, du fond des déserts,
Vient visiter les Pyramides...

et plus loin :

Alors, tandis qu'heureuse et d'un pas triomphant,
La vierge au roi farouche amenait l'humble enfant,
Baigné des larmes maternelles,
On entendait en chœur dans les cieux étoilés
Des anges, devant Dieu de leurs ailes voilés,
Chanter les lyres éternelles.

Dans ces strophes un peu gauches, aux inversions trop nombreuses, il y a déjà du pittoresque. Et la pièce non moins connue, *Un chant de fête sous Néron*, malgré quelques passages faibles, est déjà tout près d'être un fort beau poème. Elle date de 1825. Hugo avait vingt-trois ans. Quel sens du décor, du détail saillant, du vers à effet elle révèle chez ce tout jeune homme; et quel instinct de ce qu'on pourrait appeler la *psychologie historique*, de cette psychologie un peu sim-

pliste, mais vraie en somme, qui résume en quelques traits schématiques toute une âme ou toute une époque, et qui sera plus tard celle des drames romantiques! Rappelez-vous ces cris néroniens :

...Dans ses embrassements les palais s'évaporent.
— Oh! que n'ai-je aussi, moi, des baisers qui dévorent,
Des caresses qui font mourir.

ou encore :

Quand le sang rejaillit sur vos robes de fête,
Amis, lavez la tache avec du vin de Crète;
L'aspect du sang n'est doux qu'au regard des méchants.
Œuvrons un jeu cruel de voluptés sublimes.
Malheur à qui se plaît au cri de ses victimes! —
Il faut l'étouffer dans des chants...

et la fin célèbre :

Exterminez!... Esclave! apporte-moi des roses,
Le parfum des roses est doux.

Il y a là un sentiment de l'histoire qui est tout à fait remarquable chez un si jeune homme. Renan n'aura presque, plus tard, qu'à reprendre cette esquisse et à la « pousser » dans *l'Antechrist*, pour écrire le chapitre fameux de l'*Esthétique néronienne*.

Et quels vers solides on lit au commencement de la même pièce :

Amis, l'Ennui vous tue, et le sage l'évite !
Venez tous admirer la fête où vous invite
Néron, César, consul pour la troisième fois;
Néron, maître du monde et dieu de l'harmonie,
Qui, sur le mode d'Ionie,
Chante en s'accompagnant de la lyre à dix voix !

Que mon joyeux appel sur l'heure vous rassemble.
Jamais vous n'aurez eu tant de plaisirs ensemble
Chez Pallas l'affranchi, chez le grec Agénor;
Ni dans ces gais festins d'où s'exilait la gêne,
Où l'austère Sénèque, en louant Diogène,
Buvait le falerne dans l'or.

On n'avait guère entendu ce rythme ferme et ces rimes riches, cette sonorité d'or et de fer, depuis Malherbe.

Le livre V des *Odes*, entièrement fait de pièces personnelles, est de beaucoup le plus faible. La vie n'a pas encore éveillé cette âme; Hugo n'a rien à dire. Toutefois, dans la pièce intitulée *Mon enfance*, on trouve quelques vers descriptifs déjà heureux :

J'aimai les fiers coursiers aux crinières flottantes,
Et l'éperon froissant les rauques étriers...

ou encore :

La vedette perdue en un bois isolé...

ou bien :

Mon envie admirait et le hussard rapide,
Parant de gerbes d'or sa poitrine intrépide,
Et le panache blanc des agiles lanciers,
Et les dragons, mêlant sur leur casque gépide
Le poil taché du tigre aux crins noirs des coursiers...

et surtout :

L'Espagne me montrait ses couvents, ses bastilles ;
Burgos, sa cathédrale aux gothiques aiguilles;
Irun, ses toits de bois; Vittoria, ses tours;
Et toi, Valladolid, tes palais de familles,
Fiers de laisser rouiller des chaînes dans leurs cours.

Ce dernier vers, c'est déjà le pur détail pittoresque, *le détail pour le détail*, — cette chose toute nouvelle dans la poésie française, toute romantique.

Le volume s'achève par une ode *aux Ruines de Montfort-l'Amaury*, — où les yeux perçants du jeune Hugo voient planer des aigles dans le ciel suburbain, — par une *Promenade*, — où l'épigraphe empruntée à Mme Amable Tastu semble avoir inspiré quelques vers dignes d'elle :

Ceins le voile de gaze aux pudiques couleurs.
Où la féconde aiguille a semé tant de fleurs.
. . . .
Couvre-toi du tissu, trésor de cachemire, etc.

— et par des amplifications comme *Pluie d'été* ou *Rêves*.

Mais dans *les Ballades*, qui suivent immédiatement *les Odes*, la forme est déjà par endroits très belle. — Une *Fée*

Suspend la cigogne argentée
Au faîte aigü du noir clocher...

Si *la Grand'mère* est une imagerie trop ingénue, *le Géant*, qui vient presque tout de suite après, révèle dans le romantique timide encore, le futur Titan de *la Légende* :

A peine adolescent, sur les Alpes sauvages.
De rochers en rochers je m'ouvrais des chemins ;
Ma tête ainsi qu'un mont arrêtait les nuages,
Et souvent, dans les cieux épiant leurs passages,
J'ai pris des aigles dans mes mains.

Et plus loin :

Je marche toujours nu. Ma valeur souveraine
Rit des soldats de fer dont vos camps sont peuplés.
Je n'emporte au combat que ma pique de frêne,
Et ce casque léger que traîneraient sans peine
Dix taureaux au joug accouplés.

L'emphase est naïve, mais le ton est assez haut. La trop connue *Fiancée du Timbalier*, qu'on lit ensuite, suffirait à immortaliser un Soumet ou un Delavigne; et dans l'adorable *Chanson du Fou*, dont la fin est si vaporeuse, rêve d'avance le clair de lune verlainien :

Maint voleur te suit;
La chose est, la nuit,
Commune.
Les dames des bois
Nous gardent parfois
Rancune.

Elles vont errer :
Crains d'en rencontrer
Quelqu'une.
Les lutins de l'air
Vont danser au clair
De lune.

Avouons que nous goûtons moins ces tours de force agressifs, *la Chasse du Burgrave*,

Daigne protéger notre chasse,
Châsse
De monseigneur Godefroy,
Roi!

et *le Pas d'armes du roi Jean*,

Ça, qu'on selle,
Écuyer,
Mon fidèle
Destrier...

Ils témoignent pourtant d'une belle habileté dans l'art de manier les rythmes et les rimes. Hugo y gagnait sa licence de maître ès arts poétiques.

*
* *

A vrai dire, *les Orientales*, qui parurent en 1829, ne sont guère encore que des études, des gammes sonores et brillantes, des exercices variés, — exercices de prosodie comme *les Djinns*, de style comme *la Nuée du ciel*, de rythme comme cette charmante *Sarah la Baigneuse*. — Entre tous les recueils de Hugo, c'est peut-être celui qui nous laisse aujourd'hui le plus indifférents. Quelques poèmes sur la Guerre de l'Indépendance grecque mis à part, il est fort vide. On y trouve de temps en temps des vers admirables; la maîtrise y est presque absolue déjà dans la composition des pièces, l'ordonnance des strophes, le choix de l'épithète, la frappe ou le jet du vers. La rime est riche et sonore, facile à la fois et imprévue. Mais ces beaux vers manquent vraiment trop de pensée, d'âme. D'avance, la formule du Parnasse y est réalisée comme elle ne le fut jamais par les Par-

nassiens mêmes, qui n'ont pu s'empêcher de mettre dans leurs vers les plus *extérieurs* des idées ou même du sentiment. Tout le Gautier un peu surfait des *Émaux et Camées* est en germe dans *les Orientales*. Ce sont les vers les plus romantiques, au sens étroit du mot, que Hugo ait écrits, c'est-à-dire colorés, ou mieux coloriés de cette « couleur locale » dont Mérimée, alors l'auteur du *Théâtre de Clara Gazul*, devait se gausser ensuite non sans raison.

Pourtant la pièce intitulée *Fantômes* :

Hélas! que j'en ai vu mourir de jeunes filles...

peut être tirée hors de pair. Cette *Orientale* est déjà une *Feuille d'Automne*. Le poète y passe de la vision à la rêverie; il y éteint la clarté de l'Orient dans le mystère occidental. Cette pièce est justement célèbre, plutôt encore pour sa place dans l'œuvre de Hugo que pour sa valeur propre. Hugo en effet y est beaucoup moins habile à exprimer des pensées ou des sentiments qu'à dessiner des formes. Comparez ces deux strophes qui se suivent, l'une purement pittoresque, l'autre qui veut être méditative :

Il faut que l'eau s'épuise à courir les vallées;
Il faut que l'éclair brille, et brille peu d'instants;

Il faut qu'avril jaloux brûle de ses gelées
Le beau pommier, trop fier de ses fleurs étoilées,
Neige odorante du printemps.

Oui, c'est la vie. Après le jour, la nuit livide.
Après tout, le réveil, infernal ou divin.
Autour du grand banquet siège une foule avide;
Mais bien des conviés laissent leur place vide,
Et se lèvent avant la fin.

La seconde strophe, la strophe « philosophique » est un peu plate (*Oui, c'est la vie... Après tout...*), le deuxième vers en est bien obscur, et l'image de la fin a quelque chose de comique; — la première, au contraire, la strophe descriptive, est fort belle, et finit sur une métaphore délicieuse.

Un souffle épique anime et enfle déjà certaines *Orientales*, comme *la Nuée du Ciel*, *Navarin*, *la Bataille perdue*, *l'Enfant grec*. Hugo y prélude à ses grandes pièces politiques des recueils suivants, et à *la Légende des Siècles*. Mais ce ne sont encore là que des développements où l'on retrouve le jeune rhétoricien des *Odes*. Il procède par apostrophes surannées :

La voyez-vous passer, la nuée au flanc noir?...

par énumérations interminables : « Ici... Plus loin... » « Veux-tu?... veux-tu?... » (*l'Enfant Grec*).

Il y aura toujours, d'ailleurs, ce rhétoricien en Hugo, mais caché de plus en plus sous la profusion des images. L'ossature classique disparaîtra sous la chair romantique. Ainsi le blond jeune homme maigre de 1825 deviendra l'homme sanguin, à la figure pleine, de 1840. Hugo conservera toute sa vie l'empreinte d'une forte éducation classique, surtout latine, un peu trop cicéronienne et quintilienne. C'est à elle que ses œuvres devront toujours d'être si robustement charpentées, et, en même temps, c'est elle qui leur donnera ce caractère un peu tendu, un peu volontaire, de la littérature romaine, cette littérature de guerriers et de juristes. Il lisait peu de grec; il lui manquera toujours cette aisance souveraine, cette force facile et docile qui dissimule l'effort, cette grâce répandue sur les œuvres les plus solides comme la lumière d'Olympie sur les muscles polis des athlètes, le divin sourire hellénique dont s'éclaire parfois Lamartine[1]. Nous retrouvons ici l'éternelle différence que l'on constate dans notre histoire litté-

1. Non seulement dans les pièces, assez rares d'ailleurs, où il parle de la Grèce, comme la *Mort de Socrate*, mais dans ses vers les moins antiques, dans maints poèmes purement lyriques, pleins d'une harmonie exquise et comme baignés d'une lumière élyséenne.

raire entre Racine et Corneille, Fénelon et Bossuet, Renan et Taine : les deux grands courants qui ont formé les lettres françaises coulent sans se mêler, l'Aréthuse grecque et le Tibre latin.

*
* *

Les Feuilles d'Automne (1831) sont le premier recueil de Victor Hugo où son génie lyrique apparaisse nettement. C'est là qu'il commence à être en possession de lui-même. Les études classiques des *Odes*, et les gammes chromatiques des *Orientales*, d'une part; *Cromwell* et *Marion de Lorme*, écrits sinon représentés, et *Hernani* d'autre part, lui ont tout à fait mis en main son instrument : il fait ce qu'il veut. Et l'amour, et la mort, et la gloire, qui l'ont ému tour à tour, ont changé en un vrai poète le prestigieux versificateur qu'il était d'abord. *Les Feuilles d'Automne* sont le premier des quatre recueils (*les Feuilles d'Automne*, *les Chants du Crépuscule*, *les Voix intérieures*, *les Rayons et les Ombres*) que Victor Hugo va donner, à intervalles égaux ou presque, en neuf ans, et qui — avec son théâtre plus retentissant, mais d'une moindre valeur — établiront définitivement sa re-

nommée poétique. Plus tard, il sera encore plus grand, plus prodigieux, plus surhumain, dans *les Contemplations*, dans *la Légende des Siècles*; il ne sera pas plus poète. Et l'on peut même éprouver un sentiment de prédilection pour ces vers moins étonnants, moins bruyants d'orages et éblouissants d'éclairs que certains vers des *Contemplations* ou de la *Légende*, plus simples, plus faciles, d'une muse plus pédestre par moments, mais aussi plus tendres, plus doux, plus clairs à l'oreille et plus amis de l'âme. *Les Feuilles d'Automne*, *les Chants du Crépuscule*, *les Voix intérieures*, *les Rayons et les Ombres* ont quelque chose de virgilien; *les Contemplations*, *les Châtiments*, *la Légende*, quelque chose de dantesque. Les premiers sont du Victor Hugo blond aux cheveux de soie, à la figure imberbe, que nous montrent les portraits de Devéria et d'Alophe, tandis que les autres semblent déjà du vieux prophète broussailleux et barbu que notre enfance a vu passer tout blanc dans une apothéose.

A vrai dire, les vers des *Feuilles d'Automne* sont parfois très amollis encore de lamartinisme (*les Méditations*, le livre vraiment précurseur, — qui date de 1820, ne l'oublions pas, — ont vraisemblablement beaucoup impressionné Hugo). Et souvent aussi ils sont infectés, le mot n'est pas trop

fort, de cette sentimentalité bourgeoise et provinciale où Sainte-Beuve, le Sainte-Beuve de *Joseph Delorme* et des *Consolations*, très lié alors avec Hugo, avait cru trouver son originalité propre et, comme nous dirions, sa note bien à lui. Que cette influence, très sensible à cette époque, de Sainte-Beuve sur Hugo n'étonne pas les admirateurs de Hugo, ni les amis de Sainte-Beuve prosateur qui sont réfractaires à sa poésie : Hugo a passé sa vie à prendre autour de lui et à magnifier tout ce que les autres créaient d'original ou de neuf. Ce n'était pas là du plagiat. Il était si grand, si ample et d'une telle abondance naturelle, qu'il retrouvait tout en lui. Nul doute, pour qui sait lire de près, que *les Feuilles d'Automne* et les trois volumes qui les ont suivies, ce ne soient *les Méditations* orchestrées, selon l'expression de M. Brunetière, que *la Tristesse d'Olympio*, par exemple, ce ne soit *le Lac* de Lamartine, savamment *polyphoné* par le vers de Hugo. De même plus tard *Booz endormi*, dans la *Légende des Siècles*, sera inspiré des beaux vers mystiques et bibliques de Vigny; le vers charmant d'*Eloa* :

La terre était riante et dans sa fleur première...

est le type du vers admirable de *Booz endormi* :

La terre. . . . .
Était encor mouillée et molle du déluge.

Au reste, toute *la Légende des Siècles*, surtout dans les deuxième et troisième séries, reprendra en la développant l'idée génératrice des *Poésies* de Vigny, divisées en trois livres, le *Livre Mystique*, le *Livre Antique*, le *Livre Moderne*. De même *la Fin de Satan*, c'est encore *Eloa*, et c'est en outre *la Chute d'un Ange*, où Lamartine avait déjà imité Vigny. De même aussi, Hugo a écrit les *Chansons des Rues et des Bois* pour rivaliser de virtuosité avec les *Odes Funambulesques* de Banville. De même enfin, *les Misérables*, ce sont *les Mystères de Paris*, d'Eugène Suë, poussés à l'épique, et *les Travailleurs de la mer*, c'est *la Mer*, de Michelet, arrangée en roman.

Plagiat? non. Imitation? oui ; mais imitation féconde et originale, qui ajoute au modèle et souvent le dépasse. Ainsi Molière prenait jadis « son bien où il le trouvait ». Certains hommes inventent, d'autres mettent en œuvre; ceux-ci plus intéressants parfois, mais ceux-là plus grands. En art, les intentions ne comptent pas. Celui qui réalise est le vrai créateur : de l'idée à l'œuvre, il y a toute la distance de ce qu'on nomme proprement l'art.

Il est amusant et instructif pour l'historien littéraire de surprendre Hugo en flagrant délit d'imitation, non plus de Lamartine ou de Vigny, ou encore de Chateaubriand, — dont Hugo, comme l'a découvert M. Deschamps, a mis en vers toute une page de prose dans les *Odes et Ballades*, — mais de Sainte-Beuve même. Lisez de près *les Feuilles d'Automne* : vous y trouverez certains vers prosaïques très voisins de ceux qu'alors Sainte-Beuve, — ce prosateur excellent en qui le poète était mort si jeune qu'il était mort-né [1], — essayait de faire passer pour de la poésie nouvelle :

Voitures et chevaux à grand bruit, l'autre jour,
Menaient le roi de Naple au gala de la cour.
J'étais au Carrousel, passant avec la foule
Qui par ses trois guichets incessamment s'écoule,

1. Sauf pourtant en quelques poèmes, comme la charmante et vraiment heureuse odelette *A la Rime*, ou ces étranges *Rayons Jaunes*, ou telles pièces *à Alfred de Vigny* (la fin surtout), et sur *les Larmes de Jean Racine* dans les *Consolations*, et *à David* (*sur une statue d'enfant*) dans les *Pensées d'Août* ; et aussi dans quelques vers épars, tels que :

Sorrente m'a rendu mon doux rêve infini...
Toujours je la connus pensive et sérieuse...
J'étais un arbre en fleur où chantait ma Jeunesse...
Les suaves blanchours du plus vague lointain...
Vivre, naître et mourir dans la même maison...

Ce serait d'ailleurs un cas littéraire à examiner de nouveau que celui de Sainte-Beuve poète.

Et traverse ce lieu quatre cents fois par an
Pour regarder un prince ou voir l'heure au cadran.

. . . .

Je m'arrêtai : le Suisse avait fermé la grille.

Ne dirait-on pas, beaucoup mieux faits, des vers de *Joseph Delorme* ou des *Consolations ?*

Et la fin :

Ainsi ce qu'en passant avait dit cette femme
Remuait mes pensers dans le fond de mon âme,
Quand un soldat soudain, du poste détaché,
Me cria : « Compagnon, le soleil est couché !... »

Peut-être est-ce une illusion, mais il me semble reconnaître, à ces « pensers », à ce « compagnon », à un je ne sais quoi d'indéfinissable, le ton de certaines pièces parisiennes et modernes de Sainte-Beuve, du Sainte-Beuve de l'île Saint-Louis.

De même la fin de la célèbre pièce : *Lorsque l'enfant paraît*... est gâtée par ce vague mysticisme familial qui faisait alors s'attendrir Sainte-Beuve sur « feu sa bonne tante », sur « sa bonne vieille tante », et apostropher sans cesse le Seigneur à propos de tout et de rien :

Seigneur, préservez-moi, préservez ceux que j'aime...

Enfin, dans la *Prière pour tous*, une des plus

larges pièces du volume, certains vers sont vraiment trop des vers de cantiques, à la façon de plusieurs poésies de Sainte-Beuve[1]. Je sais bien que ce ton était alors celui du Cénacle en général. Mais Sainte-Beuve et Hugo étaient très amis à ce moment, et le premier, si intelligent, agissait beaucoup par la conversation sur le second, qui fut toujours, sous ses allures autoritaires et personnelles, éminemment *réceptif*. Je ne puis m'empêcher de retrouver dans certaines pièces sentimentales des *Feuilles d'Automne* l'âme de Sainte-Beuve, pieuse alors sans sincérité, vertueuse sans noblesse, et, pour tout dire, assez hypocrite.

Les deux plus longues pièces des *Feuilles d'Automne*, *Ce qu'on entend sur la Montagne* et *la Pente de la Rêverie*, n'en sont pas les meilleures. Ce sont encore de grandes sonates brillantes et un peu vides, assez analogues à certaines compositions pianistiques de Liszt[2], — qui d'ailleurs a donné le titre de la première à l'une de ses œuvres. — Elles ne font encore qu'annoncer et préparer, mais toujours plus savam-

1. Cf. par exemple dans les *Consolations*, la pièce IV :
Depuis que de mon Dieu la bonté paternelle...

2. Parfois génial cependant, et précurseur méconnu jusqu'à nos jours de son gendre Wagner, qui le savait bien.

ment et plus largement, les grandes symphonies beethoveniennes des *Contemplations* et de *la Légende*. L'idée en est même, à la regarder attentivement, d'une somptueuse inanité. Mais le style en est ample à la fois et simple, sûr et sobre, sans faiblesses, sans bavures, classique au sens profond du mot. Et déjà dans *les Feuilles d'Automne* il a des hardiesses, des brusqueries, des originalités heureuses :

Voilà ce que je dis. Puis *des pitiés me viennent*
Quand je pense à tous ceux qui sont dans le tombeau.

Et quel sentiment adorable de l'indéterminé, de l'inachevé romantique s'exprime à la fin de cette petite pièce :

Quand le livre où s'endort chaque soir ma pensée,
Quand l'air de la maison, les soucis du foyer,
Quand le bourdonnement de la ville insensée
Où toujours on entend quelque chose crier,

Ont tenu trop longtemps. . . . . . .
Le regard de mon âme à la terre tourné,

Elle s'échappe enfin, va, marche et dans la plaine
Prend le même sentier qu'elle prendra demain,
Qui l'égare au hasard et toujours la ramène,
Comme un coursier prudent qui connaît le chemin.

Elle court aux forêts, où dans l'ombre indécise
Flottent tant de rayons, de murmures, de voix.
Trouve la rêverie au premier arbre assise,
Et toutes deux s'en vont ensemble dans les bois.

Une pièce un peu ingrate, un peu amère et sèche, mais une des plus sincères, une des plus *humaines* que Hugo ait écrites, est celle qui débute ainsi :

Où donc est le bonheur? disais-je. Infortuné!
Le bonheur, ô mon Dieu, vous me l'avez donné...[1]

Le court poème : *Dans l'alcôve sombre...*, s'il était de Marceline Desbordes-Valmore, ferait pleurer d'admiration; comme il est de Hugo, nous nous contenterons de le dire exquis[2].

1. Tout est dans Hugo, même ce qu'on s'attend le moins à y trouver. L'idée par exemple de la noble pièce de Paul Hervieu, la *Course du Flambeau*, n'est-elle pas indiquée en deux vers de ce poème?

Vieillir enfin, vieillir!...
Et lorsque nous touchons à la tombe muette,
Suivre en les rappelant d'un œil mouillé de pleurs
Nos enfants, qui déjà sont tournés vers les leurs!

2. Ceci est une boutade un peu injuste. Je pensais, en écrivant ces mots, à telle *Berceuse* charmante d'ailleurs de Valmore, mais un peu trop vantée, et imitée sans doute de la petite pièce de Hugo. On nous a fatigués de Mme Desbordes-Valmore depuis dix ans. Elle n'en est pas moins une grande poétesse, inégale, mais géniale, et qui fit ce prodige, étant femme de lettres, de rester une femme, dont les qualités littéraires et les défauts même sont délicieusement féminins.

Deux strophes surtout en sont gracieuses :

Il fait bien des rêves,
Il voit par moments
Le sable des grèves
Plein de diamants;
Des soleils de flammes,
Et de belles dames
Qui portent des âmes
Dans leurs bras charmants.

. . . .

Il voit mille choses
Plus belles encor;
Des lys et des roses
Plein le corridor;
Des lacs de délice
Où le poisson glisse,
Où l'onde se plisse
A des roseaux d'or.

Plus loin, nous lisons :

Les anges. . . . . . .
Le voyant sans armes,
Sans peur, sans alarmes,
Baisent avec larmes
Ses petites mains.

Remarquons : « avec larmes », pour : « avec des larmes ». Voilà confirmée, par un petit détail de grammaire, l'hypothèse d'une influence que Sainte-Beuve aurait exercée sur Hugo à

cette époque : cette façon d'esquiver une difficulté prosodique par une ellipse faussement naïve, c'est du « Joseph Delorme » ; Sainte-Beuve poète abonde en gauches habiletés du même genre[1]. Son esprit, qui resta toujours un peu menu même dans les grands sujets, se plaisait alors à ces gentillesses, lesquelles d'ailleurs n'ont pas été admises dans le vers français, — malgré Sainte-Beuve et Hugo lui-même. — Au reste, on n'en retrouverait plus guère d'exemples chez Hugo. Il a toujours su éliminer de tous les emprunts qu'il faisait aux autres ce qui n'était que mode ou particularité. Il avait le sens de la grande tradition, comme tous les vrais novateurs.

On lit dans les *Soleils couchants* de beaux vers descriptifs qui datent des jours où Musset écrivait espièglement :

Monsieur Hugo va voir coucher Phébus le blond.

1. Cf. Sainte-Beuve : *Poésies complètes*, éd. Charpentier, p. 163, *Sonnet* :

O Vous qu'on aime à l'ombre, et selon vous trop tard,
Qu'on désire *avec pleurs*, qu'on implore sans art...

et p. 219 :

Aimer, c'est croire en toi, c'est prier *avec larmes*.

Et Hugo, dans la pièce citée précédemment qui est de la même époque, *Où donc est le bonheur* :

Et plus vieux de dix ans s'enfermer tout un jour,
Pour relire *avec pleurs* quelques lettres d'amour !

Et une belle mélancolie imprègne la pièce VI, qui rappelle, surtout dans la seconde strophe, e ton, les coupes et même les tournures de style de la Pléiade, remise en honneur à cette époque par Sainte-Beuve :

Le soleil s'est couché ce soir dans les nuées.
Demain viendra l'orage, et le soir, et la nuit;
Puis l'aube, et ses clartés de vapeurs obstruées,
Puis les nuits, puis les jours, pas du temps qui s'enfuit.

Et la face des eaux, et le front des montagnes,
Ridés et non vieillis, et les bois toujours verts
S'iront rajeunissant; le fleuve des campagnes
Prendra sans cesse aux monts le flot qu'il donne aux mers.

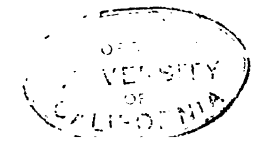
Mais moi, sous chaque jour courbant plus bas ma tête,
Je passe, et refroidi sous ce soleil joyeux,
Je m'en irai bientôt, au milieu de la fête,
Sans que rien manque au monde immense et radieux.

Là, nous entendons Hugo toucher d'un doigt rapide la grande corde de la lyre, celle où résonne la musique de ces sentiments éternels, de ces magnifiques « lieux communs », toujours neufs parce que la vie est toujours jeune, qui sont l'âme de la poésie lyrique.

*
* *

Après les *Feuilles d'Automne*, parurent les *Chants du Crépuscule*, qui les continuent, et qu'à leur tour continueront les *Voix intérieures* et *les Rayons et les Ombres*. A chaque recueil, si l'inspiration n'est pas sensiblement différente, la manière s'élargit, en même temps que la forme se précise. Mais il y a dans *les Chants du Crépuscule* décidément trop de pièces politiques. Nous ne sommes pas de ceux qui, comme les parnassiens hier, comme les symbolistes aujourd'hui, interdisent au poète de célébrer les grands événements de son époque : le champ de la poésie est illimité, le poète peut être un sublime touche-à-tout, à la condition de muer en beauté tout ce qu'il touche. Et il y a parfois une véritable lâcheté à ne pas prendre part aux émotions publiques, ni parti dans la lutte des opinions. Le beau cri de Hugo est toujours vrai :

> Malheur à qui prend ses sandales,
> Quand les haines et les scandales
> Tourmentent le peuple agité !
> Honte au penseur qui se mutile,
> Et s'en va, chanteur inutile,
> Par les portes de la cité !



Pour quelques mauvais poèmes de circonstance qu'ont écrits des poètes bien intentionnés mais médiocres, faut-il sacrifier un genre auquel nous devons toutes les pièces napoléoniennes de Hugo (car ce qui nous semble aujourd'hui entré dans le domaine de l'éternelle poésie était alors de l'actualité toute chaude), et tous *les Châtiments*, et aussi *la Marseillaise des Nations*, de Lamartine, et les *Iambes*, de Barbier?... Mais, sans proscrire tout un genre qui a fait ses preuves, sans imiter l'habituelle étroitesse des réactionnaires qui disent aux novateurs : « Ceci n'est pas de la poésie », et qui restreignent la poésie, de genre prohibé en genre prohibé, à je ne sais quelle abstraction évanescente, — on peut trouver que Hugo, vers 1830-1840, était sur une voie dangereuse pour son génie lyrique, et s'occupait trop souvent de faits qui n'avaient pas un caractère assez net de généralité poétique, et, pour parler comme les philosophes, d'éternité. Dans *les Voix intérieures*, près de la moitié des pièces sont de circonstance : *Dicté après Juillet 1830*, *à la Colonne*, *Hymne*, *Noces et Festins*, *Sur le Bal à l'Hôtel de Ville*... Et si quelques-unes sont fort belles, le titre des deux dernières nous montre bien le danger du genre, qui est de rimer parfois des chroniques d'actualité.

Cependant il serait injuste de ne pas admirer, parce que ce sont des pièces politiques, des pièces comme l'Ode *à la Colonne*, ou comme *Napoléon II*, qui n'ont qu'un tort, c'est d'être trop connues, et qui sont admirables, — emportées d'un mouvement irrésistible, bien composées, variées, pleines d'images toujours justes même dans la vision épique, abondantes en vers inoubliables; exemples de l'équilibre parfait que l'on peut trouver entre l'histoire et le lyrisme, entre l'actualité et l'éternité.

De même, le *Prélude* des *Chants du Crépuscule*:

De quel nom te nommer, heure trouble où nous sommes?

qui est comme un morceau d'éloquence versifié, n'en compte pas moins quelques-unes des plus belles strophes que Victor Hugo ait écrites en ce temps-là :

Croyances, passions, désespoir, espérances,
Rien n'est dans le grand jour et rien n'est dans la nuit;
Et le monde, sur qui flottent les apparences,
Est à demi couvert d'une ombre où tout reluit.

Tout s'y mêle! les pas égarés hors des voies
Qui cherchent leur chemin dans les champs spacieux;
Les roseaux verts froissant leurs luisantes courroies;
Les angélus lointains dispersés dans les cieux;

Le lierre tressaillant dans les fentes des voûtes;
Le vent, funeste au loin au nocher qui périt;
Les chars embarrassés dans les tournants des routes,
S'accrochant par l'essieu comme nous par l'esprit...

Et de ces bruits divers, redoutable ou propice,
Sort l'étrange chanson que chante sans flambeau
Cette époque en travail, fossoyeur ou nourrice,
Qui prépare une crèche ou qui creuse un tombeau...

L'Orient! l'Orient! qu'y voyez-vous, poètes?
Tournez vers l'Orient vos esprits et vos yeux.
« Hélas, ont répondu leurs voix longtemps muettes,
Nous voyons bien là-bas un jour mystérieux;

Un jour mystérieux dans le ciel taciturne,
Qui blanchit l'horizon derrière les coteaux,
Pareil au feu lointain d'une forge nocturne
Qu'on voit sans en entendre encore les marteaux...

Voilà une poésie que les purs du Parnasse ou du Symbolisme, ceux qui estiment que l'artiste doit fermer ses yeux à la vie publique, interdiraient à Hugo d'écrire s'il vivait encore. Qui aurait raison, eux ou lui?

*
* *

Le recueil suivant, les *Voix intérieures* (1837), vient à l'appui de ces humbles remarques, qui

ne vaudraient pas la peine d'être formulées si quelques-uns ne prenaient texte de certaines pièces moins bonnes que les autres, et plus politiques que poétiques, pour reprocher à Hugo d'avoir dans ses vers été « un orateur, et non un poète[1] ». — Notons que, dans les *Voix intérieures*, une longue et assez ennuyeuse pièce sur la mort de Charles X, *Sunt Lacrymæ Rerum*, est presque immédiatement suivie de l'admirable poème *A l'Arc de Triomphe*, et que ce sont là pourtant deux pièces de circonstance, et la seconde même, marquée d'un caractère de modernité très net. Cela ne prouve rien ni pour ni contre les pièces de circonstance; cela prouve seulement que l'une est médiocre et l'autre bonne.

C'est dans *les Voix intérieures* que Hugo a écrit les plus beaux de ces vers virgiliens dont nous remarquions plus haut la fréquence parmi les poèmes qu'il écrivit à cette époque. Une pièce est même dédiée à Virgile, et se termine par ce paysage dont les meilleurs Parnassiens

(1) M. Rémy de Gourmont : *Mercure de France*, décembre 1901. M. de Gourmont l'entendait d'ailleurs, d'une façon plus générale, de toute son œuvre poétique; mais ce sont sans doute ces pièces où, en effet, l'orateur l'emporte sur le poète qui lui ont inspiré ce jugement et qui d'ailleurs le méritent çà et là.

ne pourront qu'égaler la latinité savoureuse :

Et, l'oreille tendue à leurs vagues chansons,
Dans l'ombre, au clair de lune, à travers les buissons,
Avides, nous pourrons voir à la dérobée
Les Satyres dansants qu'imite Alphésibée.

Aussi admirables pour leur frais mystère et leur réalisme délicat, l'un et l'autre si proprement virgiliens, sont ces vers *à Albert Dürer* : « Tu voyais », lui dit le poète,

... distinctement, par l'ombre recouverts,
Le faune aux doigts palmés, le Sylvain aux yeux verts,
Pan, qui revêt de fleurs l'antre où tu te recueilles,
Et l'antique dryade aux mains pleines de feuilles.

Et toute l'Églogue à Pollion, cette religieuse églogue où Virgile semble annoncer Jésus, et qui lui valut d'être canonisé par le moyen âge, est comme résumée en ces dix beaux vers :

Dans Virgile parfois, dieu tout près d'être un ange,
Le vers porte à sa cime une lueur étrange.
C'est que, rêvant déjà ce qu'à présent on sait,
Il chantait presque à l'heure où Jésus vagissait.
C'est qu'à son insu même il est une des âmes
Que l'Orient lointain teignait de vagues flammes.
C'est qu'il est un des cœurs que déjà, sous les cieux,
Dorait le jour naissant du Christ mystérieux.

Dieu voulait qu'avant tout, rayon du Fils de l'homme,
L'aube de Bethléem blanchit le front de Rome.

A mesure d'ailleurs qu'on avance dans le recueil des *Voix intérieures*, les beautés se multiplient, le génie, car c'est le nom qui convient déjà, le génie éclate. La pièce célèbre intitulée : *La Vache*, est un splendide symbole, à la fois profond et clair, où l'idée est aussi ample que le détail est net.

Quant à la pièce intitulée *Passé* :

C'était un grand château du temps de Louis treize...,

il est difficile de la lire sans que les larmes viennent aux yeux. Elle n'est pas parfaite : quelques vers y sont trop spirituels[1] et d'autres un peu vulgaires[2]; mais quelle nostalgie délicieuse elle respire, quelle vision magnifique s'y compose des parcs abandonnés et du passé évanoui! — Le fameux contresens qui, avec deux ou trois autres, selon la remarque de M. Jules

1. ... L'hiver, morne statue,
Se chauffe avec un feu de marbre sous sa main.
. . . .
... Et les arbres mêlaient leur vieux branchage austère
D'où tombaient autrefois des rimes pour Boileau.

2. Et je vous dis alors : Ce château dans son ombre
A contenu l'amour, *frais comme en votre cœur.*
. . . .
Il nommait *sa duchesse un ange entre les femmes.*

Lemaître, contribue à immortaliser Virgile, et que Hugo a répandu plus que personne, — *Sunt lacrymæ rerum*[1], — trouve ici son application toute naturelle : ces vers pleurent vraiment les larmes des choses. La fin du poème, en particulier, est belle d'une beauté infiniment pathétique.

Au loin dans le bois vague on entendait des rires,
C'étaient d'autres amants, dans leur bonheur plongés.
Par moments un silence arrêtait leurs délires.
Tendre, il lui demandait : D'où vient que tu soupires?
Douce, elle répondait : D'où vient que vous songez?

. . . .

Ils marchaient fiers, joyeux, foulant le vert gazon,
Ils mêlaient leurs regards, leur souffle, leurs pensées... —
O temps évanouis! O splendeurs éclipsées!
O soleils descendus derrière l'horizon!

Nul poète jusque-là, dans les lettres françaises, n'avait uni à ce point l'âme et les choses, — même Lamartine, même Vigny ; — jamais ce bleuâtre du lointain et ce vaporeux du souvenir n'avaient été rendus et fondus avec tant de mollesse et de suavité; c'est un mélange magique

1. En citant la phrase virgilienne prise dans ce sens erroné, ou en y faisant allusion, très fréquemment. Toutefois, dans le titre de la pièce nommée plus haut sur la mort de Charles X, le *Sunt lacrymæ rerum* est entendu dans son vrai sens.

de sourires et de pleurs, de passé et de nature, de soie fanée et d'herbe vivace... Une des veines les plus belles et les plus riches de la poésie moderne part de là : toute la mélancolie des jardins antiques, des statues rongées, des couchants éteints, que tour à tour ont chantés Verlaine, Albert Samain, Henri de Régnier.

En ces derniers vers, en d'autres des *Voix intérieures*, Hugo atteint à la perfection pure, indiscutable et indestructible. Et voyez comme l'art est long! De ces recueils que nous venons d'analyser un à un, voici vraiment le premier qui nous donne le frisson de l'enthousiasme. Tout ce qui précédait était déjà admirable parfois; mais il y manquait encore un je ne sais quoi, qui est là...

*

Les Rayons et les Ombres (1840) sont le dernier de ces quatre beaux volumes : *les Feuilles d'automne*, *les Chants du Crépuscule*, *les Voix intérieures*, *les Rayons et les Ombres*, dont les titres évocateurs, remarquons-le en passant, étaient tous concrets; plus tard, les titres des *Châtiments*, des *Contemplations*, de la *Légende des*

Siècles, plus amples encore, seront abstraits, et marqueront bien la transmutation de la réalité, l'idéalisation et comme la sublimation qui se fit de plus en plus dans l'esprit de Victor Hugo. Le recueil intitulé *les Rayons et les Ombres* s'ouvre sur un large poème, *Fonction du poète*, où Victor Hugo lui-même aborde de front le problème qui se pose pour tout vrai poète : — ne doit-il être qu'un charmant ou magnifique amuseur, qu'un joueur de flûte exquis ou admirable, ou peut-il, doit-il essayer de penser, et d'aider les autres à penser, et à vivre? A de certains vers, çà et là, d'un lyrisme trop ambitieux, on voit que Victor Hugo se faisait du poète une idée excessive :

Peuples ! écoutez le poète !
Écoutez le rêveur sacré!
Dans votre nuit, sans lui complète,
Lui seul a le front éclairé!
. . . .
Il inonde de sa lumière
Ville et désert, Louvre et chaumière,
Et les plaines et les hauteurs;
A tous d'en haut il la dévoile,
Car la poésie est l'étoile
Qui mène à Dieu rois et pasteurs.

« Non, poète, a-t-on envie de lui crier, vous vous abusez. Le poète n'est qu'un pauvre homme

tout pareil aux autres. Et le meilleur moyen de mener les peuples à l'abîme serait parfois de les livrer à un poète... » Mais on ajouterait pour ceux qui veulent confiner le poète dans la Tour d'Ivoire : « Il ne faut pas non plus lui conférer de privilège à rebours. C'est justement parce qu'il est comme les autres, un homme, donc un citoyen, qu'il a le droit de chanter dans ses vers, quand il lui plaît, les grandes choses qui passionnent les autres citoyens, à la condition qu'il le fasse en poète. » Hugo, avouons-le, n'y a pas toujours réussi dans *les Rayons et les Ombres* : la pièce intitulée le *7 août 1829*, et celle qui commence par ce vers un peu grotesque :

Pauvre femme, son lait à sa tête est monté...

sont exécrables. Voilà la poésie de circonstance dans toute sa hideur.

Mais c'est dans *les Rayons et les Ombres*, à côté de ces vers à la fois prosaïques et boursoufflés, que l'on trouve les divins morceaux intitulés *Carillon* et *Que la Musique date du XVIe siècle*, où Hugo, qui, dit-on, n'aimait pas la musique[1], a su

1. M. Paul Stapfer dans la *Revue de Paris* du 1er août 1904 a publié d'intéressants souvenirs sur Victor Hugo à Guernesey où il s'inscrit en faux contre cette accusation.

donner par des mots de véritables impressions d'orchestre et parler de musique avec la compétence d'un professionnel. On se demande comment il a trouvé ces vers adorables, que l'on dirait écrits par un Bizet doué de son génie verbal, et qui semblent accorder d'avance les harmonies plus chaudes de *Carmen* à l'argentin carillon de *l'Arlésienne* :

Le carillon, c'est l'heure inattendue et folle,
Que l'œil croit voir, vêtue en danseuse espagnole,
Apparaître soudain *par le trou vif et clair*
Que ferait en s'ouvrant une porte de l'air.
Elle vient, secouant sur les toits léthargiques
Son tablier d'argent plein de notes magiques,
Réveillant sans pitié les dormeurs ennuyeux,
Sautant à petits pas comme un oiseau joyeux,
Vibrant, ainsi qu'un dard qui tremble dans la cible;
Par un frêle escalier de cristal invisible,
Effarée et dansante, elle descend des cieux;
Et l'esprit, ce veilleur fait d'oreilles et d'yeux,
Tandis qu'elle va, vient, monte et descend encore,
Entend de marche en marche errer son pied sonore!

On peut ne pas juger parfaitement exactes les épithètes « dormeurs *ennuyeux* », « *effarée* et dansante » ; mais le morceau dans son ensemble est prodigieux à la fois d'invention et de justesse. Et, remarquons-le, il ébauche déjà va-

guement la théorie des *Correspondances*, de Baudelaire :

Les parfums, les *couleurs* et les *sons* se répondent.

Et si *Carillon* fait songer à Bizet, c'est Mozart et Beethoven eux-mêmes qu'évoque l'autre pièce : *Que la musique date du XVIe siècle*, dont le titre exprime d'ailleurs, avec une tranquillité majestueuse, une idée fausse, et où je ne serais pas étonné que Victor Hugo ait cherché seulement un prétexte pour traduire, pour *transposer* en mots, comme dira plus tard Gautier son disciple, une symphonie entendue à quelque concert d'Habeneck :

Écoutez ! écoutez ! du maître qui palpite,
Sur tous les violons l'archet se précipite.
L'orchestre tressaillant rit dans son antre noir.
Tout parle. C'est ainsi qu'on entend sans les voir.
Le soir, quand la campagne élève un sourd murmure,
Rire les vendangeurs dans une vigne mûre.
Comme sur la colonne un frêle chapiteau,
La flûte épanouie a monté sur l'alto.
Les gammes, chastes sœurs dans la vapeur cachées,
Vidant et remplissant leurs amphores penchées,
Se tiennent par la main et chantent tour à tour,
Tandis qu'un vent léger fait flotter alentour,
Comme un voile folâtre autour d'un divin groupe,
Ces dentelles de son que le fifre découpe.

Celui qui écrivait ces vers était un grand artiste. Et celui qui a écrit *la Tristesse d'Olympio*, la plus célèbre pièce qu'on lise dans *les Rayons et les Ombres*, est un grand poète. Ce fut, au lycée, en rhétorique, un de nos sujets les plus fréquents de « dissertation française » que de comparer *le Lac*, *la Tristesse d'Olympio* et *Souvenir*. Et quand j'y repense, je me demande ce que nous y pouvions comprendre. Il faut avoir aimé, pour savoir toute la tristesse de revenir seul où l'on fut deux... Mais l'idée de cette comparaison était ingénieuse, et trois des premiers poètes du XIXe siècle ont en effet institué là, sans le vouloir, une intéressante expérience littéraire, — sans le vouloir, dis-je, mais Hugo l'a voulu, et a certainement songé au *Lac* de Lamartine en écrivant *la Tristesse d'Olympio* : toute l'ambition de sa première jeunesse avait été, comme l'indique très justement M. Faguet, de rattraper l'auteur des *Méditations*, et il lui en est resté toujours quelque chose. — Or, de ces trois illustres poèmes, si *le Lac* est le premier en date et le plus délicieux, le *Souvenir* le plus ému et le plus aigu, c'est *la Tristesse d'Olympio* qui est le plus beau peut-être, parce qu'il est le plus ample, le mieux écrit, le mieux composé, parce qu'il fait le plus largement palpi-

ter tout le paysage autour du poète et résume le plus nettement l'idée-mère commune aux trois chefs d'œuvre. — Ces aspects tranquilles,

... ces formes magnifiques
Que la nature prend dans les champs pacifiques.

et qui contrastent parfois si douloureusement avec le tumulte mélancolique de nos pensées, c'est Hugo qui les a le mieux reproduits en ses vers. Et, si la fin de son poème est à la fois un peu déclamatoire et un peu froide, c'est Hugo encore qui a le plus explicitement traduit le sentiment qui anime les trois pièces, le sentiment de « l'indestructible passé », le sentiment que si l'amour n'est plus, rien ne peut faire qu'il n'ait pas été :

Eh bien ! oubliez-nous, maison, jardin, ombrages !
Herbe, use notre seuil ! ronce, cache nos pas !
Chantez, oiseaux ! ruisseaux, coulez ! croissez, feuillages !
Ceux que vous oubliez ne vous oublieront pas.

Car vous êtes pour nous l'ombre de l'amour même !
. . . .
Toutes les passions s'éloignent avec l'âge,
L'une emportant son masque et l'autre son couteau,
Comme un essaim chantant d'histrions en voyage
Dont le groupe décroît derrière le coteau.

Mais toi, rien ne t'efface, amour !... etc.

Lorsqu'on relit ces strophes admirables, et *Oceano Nox*, cette symphonie vraiment beethovenienne dont la fin est pleine de sanglots si mystérieux :

Et c'est ce qui vous fait ces voix désespérées,
Que vous avez le soir quand vous venez vers nous !

et cette courte merveille, *Nuit de Juin*, où tremblent trois des alexandrins les plus délicieux, les plus subtils, les plus *shelleyens* que Hugo ait écrits :

L'été, lorsque le jour a fui, de fleurs couverte,
La plaine verse au loin un parfum enivrant;
Les yeux fermés, l'oreille aux rumeurs entr'ouverte,
On ne dort qu'à demi d'un sommeil transparent.

Les astres sont plus purs, l'ombre paraît meilleure,
Un vague demi-jour teint le dôme éternel;
Et l'aube douce et pâle, en attendant son heure,
Semble toute la nuit errer au bas du ciel...

— lorsqu'on écoute murmurer en soi ces vers infinis, on se dit que Victor Hugo, en 1840, était déjà un des plus grands poètes à qui la France eût donné le jour. Il devait grandir encore; et ce qu'il avait produit jusque-là n'était, pour ainsi

dire, au prix de ce qu'il devait publier treize ans plus tard, que des essais magnifiques, et comme les admirables préludes des chants miraculeux qu'il allait chanter.

III

Entre *les Rayons et les Ombres* et le premier volume de vers que Hugo fit paraître ensuite, *les Châtiments*, il ne s'écoula pas moins de treize années. L'échec des *Burgraves*, au mois de mars 1843, avait dégoûté Victor Hugo du théâtre; la mort tragique de sa fille, survenue en septembre de la même année, le réclut dans un profond silence. Et ce fut la politique, longtemps après, qui l'en tira. On sait comment, après avoir travaillé par ses poèmes, sans dessein mais de longue date, à la restauration napoléonienne, Hugo se retourna contre le Prince Président. Par un décret nominatif de la Providence, semble-t-il, encore plus que de Louis-Napoléon Bonaparte, il fut exilé après

le coup d'État. C'était sa mort politique; mais, désastre pour son ambition, ce fut un coup de fortune pour son génie. Hugo se fût peut-être usé dans les luttes des partis ou dispersé dans les besognes ministérielles. Il fut haussé tout à coup sur un piédestal, qui le grandissait même à ses propres yeux; il se vit confiné dans une île ainsi que Napoléon, cloué sur un roc ainsi que Prométhée; il vécut entouré de paysages à la fois riants et sombres, conformes à sa vision contrastée des choses; et, lentement rasséréné par « la paix de la grande nature », visité moins par les hommes que par les idées, il contempla de son haut belvédère les aurores et les couchants, il vit ce qu'on ne voit pour ainsi dire jamais dans ces prisons qu'on appelle les villes, des brins d'herbe et des étoiles. Seul parmi la mer et le vent qui dialoguaient sans trêve avec son âme profonde comme l'une et diverse comme l'autre, il travailla, selon une remarque de Michelet, avec la force nerveuse d'un homme sanguin fouetté toute la journée par la brise de la Manche, et publia coup sur coup *les Châtiments* en 1853, *les Contemplations* en 1856, *la Légende des Siècles* (première série) en 1859. Années fécondes, grandes années qu'on peut marquer d'un caillou blanc dans l'histoire

de notre poésie! Le premier ouvrage qu'il donna au monde fut l'œuvre de sa colère, *les Châtiments*. Mais il continuait là, au fond de cette solitude laborieuse, une œuvre mûrie déjà dans la retraite où il s'était enfermé après la mort de sa fille : *les Contemplations*. Hugo, en effet, avait commencé à les écrire immédiatement après *les Rayons et les Ombres*; quelques pièces, mais peut-être antidatées, sont même marquées comme étant de 183..., et la plupart des pièces du premier volume, *Autrefois*, sont en tous cas antérieures à 1843.

S'il est vrai que *les Feuilles d'Automne*, *les Chants du Crépuscule*, *les Voix intérieures*, *les Rayons et les Ombres*, d'une part, aient quelque chose de plus virgilien, *les Châtiments*, *la Légende des Siècles*, d'autre part, quelque chose de plus dantesque, *les Contemplations* forment précisément le trait d'union entre l'une et l'autre manière de Victor Hugo; elles participent également de l'une et de l'autre, elles marquent sinon le plus haut point de son génie, qu'il a peut-être atteint avec *la Légende des Siècles*, du moins le moment de son plus sûr équilibre. Elles demeurent son chef-d'œuvre lyrique, et le plus beau livre de vers personnels dont puissent s'enorgueillir les lettres françaises.

On n'a jamais défini la poésie lyrique plus nettement ni plus magnifiquement que Victor Hugo, dans la Préface des *Contemplations* : « Vingt-cinq années sont dans ces deux volumes. *Grande mortalis ævi spatium*. L'auteur a laissé, pour ainsi dire, ce livre se faire en lui. La vie, en filtrant goutte à goutte à travers les événements et les souffrances, l'a déposé dans son cœur. Ceux qui s'y pencheront retrouveront leur propre image dans cette eau profonde et triste qui s'est lentement amassée là, au fond d'une âme. »

Faisons comme nous y invite le poète : penchons-nous sur ce miroir mystérieux où se reflètent tour à tour le matin et le soir, l'azur et l'orage, la joie et la douleur. Dans cette œuvre où vit une âme, et le monde autour d'elle, pareille à ces puits si profonds qu'on peut y voir briller en plein jour les astres nocturnes, reconnaissons fraternellement, transfigurées par la magie de l'art, assez vagues pour n'être plus que le visage de l'Homme, nos faces lointaines et inclinées, avec tout le ciel étoilé derrière elles.

Dans le livre Ier du premier volume, *Aurore*, comme jadis dans *les Feuilles d'Automne* ou *les Voix intérieures*, Hugo chante les joies de la famille, auxquelles sa nature éminemment

simple fut toujours très sensible. Ces pièces, *Mes Deux Filles*, *la Vie aux Champs*, *Vere novo*, etc., ne comptent point parmi les meilleures. Elles ont à la fois quelque afféterie et quelque vulgarité. Il est rare, au surplus, que le bonheur inspire les poètes; si un peuple heureux n'a pas d'histoire, un homme heureux n'a guère de rêves. Chez Hugo, du reste, le bonheur devient trop aisément de la gaieté, une gaieté qui n'est pas toujours assez légère[1]. Hugo n'est vraiment lui que lorsque les rayons de son ciel se trouvent mêlés d'ombres.

Il faut, au contraire, signaler particulièrement une éloquente et charmante diatribe, *A propos d'Horace*, où Victor Hugo, après avoir évoqué en un vers plein d'allitérations exquises, et lointain comme un écho,

> Les vagues violons de la mère Saguet...

s'amuse à écrire, avec sa virtuosité coutumière,

1. Il y a même dans Hugo de la jovialité, la jovialité des natures saines, fortes, un peu épaisses. Tout le rôle de Don César de Bazan est de cette veine, de cette verve facilement vulgaire. On sait aussi que Hugo avait la manie du calembour. Mais cette manie avait une autre cause chez lui que la jovialité : la faculté du calembour, c'est en effet la faculté même de la rime, c'est-à-dire, poussée jusqu'à l'absurde, la sensibilité aux sons pareils en des mots différents.

des alexandrins français qui semblent traduits d'hexamètres latins :

Tu courtisais ta belle esclave quelquefois,
Myrtale aux blonds cheveux, qui s'irrite et se cabre
Comme la mer creusant le golfe de Calabre;
Ou bien tu t'accoudais à table, buvant sec
Ton vin que tu mettais toi-même en un pot grec...

— et surtout les deux longues pièces : *Réponse à un acte d'accusation* et *Suite*, où il célèbre avec une verve prodigieuse la révolution romantique. En des tirades qui rappellent un peu celles de son théâtre (le monologue de Charles-Quint, ou le fameux : « Bon appétit, Messieurs... ») et qui abondent comme elles en métaphores éblouissantes et imprévues :

J'ôtai du cou du chien stupéfait son collier
D'épithètes. . . . .
Les neuf muses, seins nus, dansaient la carmagnole;
L'emphase frissonna dans sa fraise espagnole...

il y développe l'idée très juste que le romantisme fut la révolution dans les choses de l'esprit, la révolution écrite, pourrait-on dire, comme Napoléon fut la révolution bottée. Et il y exalte magnifiquement la vie des mots :

Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant...

leur mystère :

Les mots sont les passants mystérieux de l'âme...

leur divinité même :

Car le mot, c'est le verbe, et le Verbe, c'est Dieu...

avec un enivrement d'amour et parmi tout un luxe d'images qui, de sa part, ne doivent pas surprendre, car si jamais poète fut le prince des mots et le maître du verbe, c'est bien lui.

Un poème flatteur dédié à Delphine de Girardin n'est pas très bon : les madrigaux du grand poète ont toujours quelque chose d'éléphantin. Plus loin, quelques pièces brèves : *A Granville*, *Lise*, *la Coccinelle*, *Vieille Chanson du jeune temps*, *A Rose*, préludent aux *Chansons des Rues et des Bois*, dont elles ont déjà la simplicité un peu fausse et l'esprit un peu lourd :

Les bêtes sont au bon Dieu,
Mais la bêtise est à l'homme...

Le Titan y fait le gentil, et cela ne lui va guère.

Mais les très beaux vers commencent tout

de suite après. Lisez la pièce qui débute ainsi :

Elle était déchaussée, elle était décoiffée,

et qui se termine par ces vers délicieux :

Comme l'eau caressait doucement le rivage!
Je vis venir à moi, dans les grands roseaux verts,
La belle fille heureuse, effarée et sauvage,
Ses cheveux dans ses yeux et riant au travers...

N'est-elle pas entièrement admirable? Elle reste virgilienne encore, mais avec quelque chose de très particulier à Hugo, un sentiment du mystérieux, comme une stupeur inquiète, comme un effroi sacré devant la vie et l'amour, qu'exprime bien l'un des mots les plus fréquents dans ses vers, « effaré ». Et *la Fête chez Thérèse*, tableau magique aux vagues plans multipliés comme ceux de *l'Embarquement pour Cythère*, au doux coloris bleuâtre fouetté de touches plus vives et doucement ébloui d'en haut par le clair de lune, est un chef-d'œuvre incomparable, où vit, avec la grâce spirituelle et sensuelle de la Comédie italienne, toute l'ardeur triste du grand Watteau :

On était peu nombreux. Le choix faisait la fête.
Nous étions tous ensemble et chacun tête à tête;

Des couples pas à pas erraient de tous côtés.
C'étaient les fiers seigneurs et les rares beautés,
Les Amyntas rêvant auprès des Léonores;
Les marquises riant avec les monsignores;
Et l'on voyait rôder dans les grands escaliers
Un nain qui dérobait leur bourse aux cavaliers.

. . . .

Scaramouche en un coin harcelait de sa batte
Le tragique Alcantor, suivi du triste Arbate.
Crispin, vêtu de noir, jouait de l'éventail;
Perché, jambe pendante, au sommet du portail,
Carlino se penchait, écoutant les aubades,
Et son pied ébauchait de rêveuses gambades.

Tout le « plein air » des impressionnistes est déjà dans cette sensation de *garden-party* :

Un cintre à claire-voie en anse de panier,
Cage verte où sifflait un bouvreuil prisonnier,
Couvrait toute la scène, et *sur leurs gorges blanches*
Les actrices sentaient errer l'ombre des branches.

Voici d'avance le plus féerique des Monticelli :

Thérèse était assise à l'ombre d'un buisson;
Les roses pâlissaient à côté de sa joue,
Et, la voyant si belle, un paon faisait la roue.

Et la fin, vaporeuse et comme fondue, est d'une beauté idéale :

La nuit vint; tout se tut; les flambeaux s'éteignirent;
Dans les bois assombris les sources se plaignirent;

Le rossignol, caché dans son nid ténébreux,
Chanta comme un poète et comme un amoureux.
Chacun se dispersa sous les profonds feuillages;
Les folles en riant entraînèrent les sages;
L'amante s'en alla dans l'ombre avec l'amant;
Et, troublés comme on l'est en songe, vaguement,
Ils sentaient par degrés se mêler à leur âme,
A leurs discours secrets, à leurs regards de flamme,
A leur cœur, à leurs sens, à leur molle raison,
Le clair de lune bleu qui baignait l'horizon.

Ces vers sont divins[1]. Et ne contiennent-ils pas déjà tout le Verlaine des *Fêtes Galantes?* Et,

1. Relevons-y pourtant, à titre de curiosité, et parce que la critique ne perd jamais ses droits, même devant le génie, un certain nombre de négligences : d'abord, dans le dernier morceau, *chacun se dispersa* est, chose assez rare chez Hugo, d'un style très douteux. De plus, essayez de *réaliser* en imagination cette Fête chez Thérèse; vous n'y parviendrez pas. Hugo nous dit qu'on y joue du Plaute :

A midi, le spectacle avec la mélodie.
Pourquoi jouer Plautus la nuit? La Comédie
Est une belle fille et rit mieux au grand jour.

Fort bien; malheureusement à la page suivante, il précise ce qu'était la pièce :

Pour la pièce, elle était fort bonne, quoique ancienne.
C'était, nonchalamment assis sur l'avant-scène,
Pierrot qui haranguait dans un grave entretien
Un singe timbalier à cheval sur un chien.

Pierrot, dans une pièce de Plaute? C'est bien extraordinaire. Mais peut-être Plautus n'est-il ici qu'un terme générique pour signifier la Comédie? Alors on peut trop aisément s'y tromper. En outre, tâchez de vous représenter le théâtre où

pareillement, tout le Heredia des pièces grecques n'est-il pas dans le *Rouet d'Omphale*, semblable par avance à un *Trophée* qui ne serait pas un sonnet?

l'on jouait ce Plautus étrange, dont la comédie eût été plus italienne, ce semble, que latine : c'était

Un théâtre en treillage où grimpait une vigne,

mais, ajoute Hugo, dans les vers suivants,

... Tout en haut, sortant de la frise à mi-corps,
Le blanc Pulcinella sonnait de la trompette.
... Parmi les ornements sculptés dans le feuillage
Colombine dormait dans un gros coquillage.
... Le seigneur Pantalon, dans une niche, à droite,
Vendait des limons doux sur une table étroite...
... Scaramouche en un coin harcelait de sa batte
Le tragique Alcantor, suivi du triste Arbate.

Qu'est cela? Est-ce la pièce? Mais la pièce, c'est Pierrôt haranguant son singe. Ou bien peut-être sont-ce les spectateurs? Pas davantage, puisqu'ils sont déjà nommés, les Amyntas, les Léonores, etc. C'est donc le décor. Mais alors ce décor était fait de personnages animés? Idée bien compliquée.

Enfin Hugo, après avoir précisé par deux fois qu'on jouait en plein jour (*A midi, le spectacle*, etc. — Le *soleil tenait lieu de lustre*, etc.), termine ainsi la description de la fête :

La nuit vint; tout se tut; *les flambeaux s'éteignirent.*

Détails, dira-t-on, qui n'enlèvent rien à la beauté de la pièce considérée en son ensemble. Certes, et ces légères étourderies ne vaudraient guère la peine d'être relevées, si elles ne nous montraient que tout ce poème, justement fameux, si plein de grâce et de beauté, a été pourtant, comme très souvent chez Hugo, fait un peu trop de verve, et, si j'osais dire, « de chic » selon l'expression des peintres, et que sous la maîtrise du grand poète il n'y a pas toujours une conscience artistique sans reproche. — Pourtant ne chicanons pas trop le génie, et surtout ne boudons pas contre notre plaisir.

Il est dans l'atrium, le beau rouet d'ivoire.
La roue agile est blanche, et la quenouille est noire;
La quenouille est d'ébène incrusté de lapis.
Il est dans l'atrium sur un riche tapis.

Un ouvrier d'Égine a sculpté sur la plinthe
Europe, dont un dieu n'écoute pas la plainte.
Le taureau blanc l'emporte. Europe, sans espoir,
Crie, et, baissant les yeux, s'épouvante de voir
L'océan monstrueux qui baise ses pieds roses.

Des aiguilles, du fil, des boîtes demi-closes,
Les laines de Milet, peintes de pourpre et d'or,
Emplissent un panier près du rouet qui dort.

Cependant, odieux, effroyables, énormes,
Dans le fond du palais vingt fantômes difformes,
Vingt monstres tout sanglants qu'on ne voit qu'à demi,
Errent en foule autour du rouet endormi;
Le lion néméen, l'hydre affreuse de Lerne,
Cacus, le noir brigand de la noire caverne,
Le tryple Géryon, et les typhons des eaux
Qui le soir à grand bruit soufflent dans les roseaux,
De la massue au front tous ont l'empreinte horrible,
Et tous, sans approcher, rôdant d'un air terrible,
Sur le rouet où pend un fil souple et lié,
Fixent de loin dans l'ombre un œil humilié.

Hugo, très évidemment, s'inspire là du grand Chénier. Le rejet du mot : « Crie » est du pur Chénier; et le « fil *souple et lié* » rappelle fort les deux derniers vers du beau *quadro* sur la « génisse pourpre », « vu et fait à Catillon près

Forges, le 4 Août 1792, et écrit à Gournay le lendemain » :

A moins qu'avec adresse un de ses pieds *lié*
Sous un cuir *souple* et lent ne demeure plié.

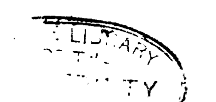
Mais Hugo à travers Chénier va rejoindre directement l'antique.

La Fête chez Thérèse et *le Rouet d'Omphale!* Notons-le en passant : toute une part, et non la moindre, du délicieux Verlaine et du somptueux Heredia, qui tous deux ont eu de si nombreux disciples, tient dans ces deux pièces des *Contemplations* qui sont comme des jeux de Hugo, car nous n'en sommes pas encore venus aux grands poèmes.

Quelques stances intitulées *Sous les Arbres* nous révèlent Hugo amoureux : il est un peu fat dans ce rôle :

La nuit tombait : au tronc d'un chêne, noir pilastre,
Il s'adossait pensif; *elle* disait : — Voyez
Ma prière toujours dans vos cieux comme un astre,
Et mon amour toujours comme un chien à tes pieds.

Voilà ce qu'*il* se fait dire par *elle*. C'est assez ridicule. Mais Hugo toute sa vie a manqué d'une certaine acuité psychologique qui lui eût fait



sentir ces délicatesses. Ou plutôt il les sentait, mais sa vanité était la plus forte, il passait outre.

De plus, — et ces réflexions ne s'appliquent pas seulement à cette petite pièce, mais à presque toutes celles qui forment le livre II des *Contemplations*, l'*Ame en fleur*, — les vers d'amour chez Hugo sont très rarement émouvants, parce qu'ils sont très rarement émus. Ils ne respirent jamais cette passion profonde pour la femme qu'on sent chez Lamartine parfois, et toujours, même et surtout quand ils blasphèment, chez Musset, Baudelaire ou Verlaine. Il ne vient pour ainsi dire jamais aux lèvres d'Olympio un de ces mots jaillis du cœur, candidement joyeux ou plaintifs, une de ces paroles qui n'ont pas besoin d'être bruyantes pour être infiniment sonores, et qui, même dites à voix basse, dominent pourtant soudain toutes les rumeurs de l'âme. Hugo *n'aimait* pas, d'*amour*; il dominait trop la femme, ou se donnait trop l'illusion de la dominer. Dans ces vers d'amour, il pontifie toujours un peu, ou bien il subtilise et gongorise; il ne se laisse pas aller à la passion : on dirait qu'un aveu bien naïf d'aimer l'humilierait. Il manque de simplicité dans la tendresse, et, partant, ses vers manquent de sincérité.

Mais, les vers d'amour mis à part, le livre II des *Contemplations* contient de fort belles pièces, et d'une variété extraordinaire ; qu'on lise d'abord ces vers tout frissonnants de souffles marins :

Quelque navire ailé qui fait un long voyage,
Et fuit sur l'Océan, par tous les vents traqué,
Qui naguère dormait au port, le long du quai,
Et que n'ont retenu, loin des vagues jalouses,
Ni les pleurs des parents, ni l'effroi des épouses,
Ni le sombre reflet des écueils dans les eaux,
Ni l'importunité des sinistres oiseaux...

— puis l'exquise chanson murmurée à peine :

Viens! — une flûte invisible
Soupire dans les vergers,
La chanson la plus paisible
Est la chanson des bergers...

Pourrait-on deviner que ces deux pièces sont du même poète, si on ne les lisait dans le même volume à quelques pages de distance?

Avec le livre troisième, *les Luttes et les Rêves*, nous pénétrons en plein dans le génie de Hugo. Ce livre est placé sous l'invocation de Dante par le poème liminaire :

Un soir, dans le chemin, je vis passer un homme...
Maintenant je suis homme et je m'appelle Dante.

et c'est dans ce livre, en effet, que la transition

de Virgile à Dante est le plus sensible : *Melancholia*, *Saturne*, *la Chouette*, *Aux Arbres*, *Joies du Soir*, enfin *Magnitudo Parvi* sont d'une inspiration âpre, d'un pessimisme sombre et ardent, qui rappellent la perfection escarpée et la tristesse fulgurante du vieux Florentin. Pour leur appliquer deux beaux vers des *Chansons des Rues et des Bois*, et qui conviennent aussi à *la Divine Comédie*, ce sont bien ici

les songes énormes
Que peuvent faire les lions.

Saturne est, à vrai dire, déparé par quelques vers d'une solennité un peu comique :

Donc, puisque j'ai parlé de ces heures de doute
Où l'un trouve le crime et l'autre le remords,
Je ne cacherai pas au peuple qui m'écoute
Que je songe souvent à ce que font les morts.

ou encore :

Qu'en est-il de ce rêve et de bien d'autres choses?
Il est certain, Seigneur, que seul vous le savez.

Mais quelle grandeur simple, quelle naturelle élévation dans ces beaux vers :

... J'en suis venu, — tant la nuit étoilée
A fatigué de fois mes regards et mes yeux,
Et tant une pensée inquiète est mêlée
Aux racines de mes cheveux,

A croire qu'à la mort, continuant sa route,
L'âme, se souvenant de son humanité,
Envolée à jamais sous la céleste voûte,
A franchir l'infini passait l'éternité...

Et que chacun ferait ce voyage des âmes,
Pourvu qu'il ait souffert, pourvu qu'il ait pleuré.
Tous! hormis les méchants, dont les esprits infâmes
Sont comme un livre déchiré.

Ceux-là, Saturne, un globe horrible et salutaire,
Les prendra pour le temps où Dieu voudra punir,
Châtiés à la fois par le ciel et la terre,
Par l'aspiration et par le souvenir!

Et cette strophe, par exemple, à la fin de la *Chouette*, ne cache-t-elle pas sous l'emportement de la pensée un art vraiment magistral?

Race qui frappes et lapides,
Je te plains! hommes, je vous plains!
Hélas! je plains vos poings stupides,
D'affreux clous et de marteaux pleins!
Vous persécutez pêle-mêle
Le mal, le bien, la griffe et l'aile,
Chasseurs sans but, bourreaux sans yeux!
Vous clouez de vos mains mal sûres
Les hibous au seuil des masures,
Et Christ sur la porte des cieux!

Comme dans ces vers les mots sont expressifs et directs! Comme les sonorités sont bien rêches et hérissées! Et comme l'idée de la pièce, résu-

mée dans les deux derniers vers de cette strophe, est belle et profonde : identité du mal que font les méchants à la plus humble bête comme à l'homme le plus divin, fraternité de toutes les créatures dans la douleur universelle! Le grand artiste, en de tels poèmes, se trouve être aussi un grand penseur.

Il faut admirer particulièrement, pour le brusque raccourci de l'image, cette strophe dans *Joies du Soir* :

C'est l'instant de songer aux choses redoutables.
On entend les buveurs danser autour des tables.
Tandis que gais, joyeux, heurtant les escabeaux,
Ils mêlent aux refrains leurs amours peu farouches,
Les lettres des chansons qui sortent de leurs bouches
Vont écrire autour d'eux leurs noms sur leurs tombeaux.

Enfin, dans *Magnitudo Parvi*, — dont la pensée (une étoile, un feu de pâtre, deux mondes, celui-ci plus beau encore que celui-là), pensée un peu banale dans sa facile antithèse, est magnifiée par l'ampleur du développement, — on trouve des vers « cosmiques » qui sont peut-être avec *Plein Ciel* (dans la *Légende des Siècles*), ce que la science a inspiré jusqu'ici de plus beau à un poète. Voilà de la poésie à la fois exacte et lyrique, scientifique sans didactisme,

où le poète sait conserver à la Vérité le Mystère qui tremble autour des choses :

Par instants, dans le vague espace
— Regarde, enfant, tu vas la voir! —
Une brusque planète passe.
C'est d'abord un point noir...

C'est elle! éclair! voilà *sa livide surface*
Avec tous les frissons de ses océans verts!
Elle apparaît, s'en va, décroît, pâlit, s'efface,
Et rentre, atome obscur, aux cieux d'ombres couverts,
Et tout s'évanouit, vaste aspect, bruit sublime... —
Quel est ce projectile inouï de l'abîme?
O boulets monstrueux qui sont des univers!

Et plus loin :

Quelques-uns de ces globes meurent :
Dans le simoun et le mistral
Leurs mers sanglotent, leurs flots pleurent;
Leur flanc crache un brasier central.
Sphères par la neige engourdies,
Ils ont d'étranges maladies.
Pestes, déluges, incendies,
Tremblements profonds et fréquents;
Leur propre abîme les consume;
Leur haleine flamboie et fume;
On entend de loin dans leur brume
La toux lugubre des volcans.

Dans ces vers, comme dans beaucoup de vers de Hugo à partir de cette époque, la vision poé-

tique confine à l'hallucination, et recrée pour ainsi dire, avec les éléments de la réalité, un autre monde fantastique, un *double* imaginaire de l'univers coutumier, qui, à force de netteté dans la représentation, semble presque aussi réel que le premier. Et ce *double*, contrairement à ce qui arrive chez d'autres grands poètes, Lamartine par exemple, n'est pas le produit d'un idéalisme un peu mol et vague qui embellit la réalité en l'estompant, mais bien d'un réalisme vigoureux qui, pour transfigurer les choses, n'a besoin que d'en exagérer les caractères.

*
* *

Le deuxième volume des *Contemplations* : *Aujourd'hui*, est peut-être encore plus beau que le premier. Il a été composé par le poète, — à qui l'on avait pu dire jusque-là ce que Sainte-Beuve écrivait quelques années auparavant à Lamartine : « O grand homme! homme heureux! » — dans les années qui suivirent la mort de Léopoldine Hugo, noyée avec son mari à Villequier. C'est le livre de la Mort et de l'Éternité. Il n'est plus ici besoin de feuilleter et de choi-

sir, comme dans les autres volumes de Hugo. Le choix est tout fait, par le génie.

Le livre IV, *Pauca meæ*, qui ouvre ce second volume, est comme hanté par l'idée fixe de la mort; le vers final de presque toutes les pièces en fait sonner le nom comme un glas :

Oh! l'herbe épaisse où sont les morts!...

Noirs vivants! Heureux ceux qui tout à coup s'éveillent
Et meurent en sursaut!...

Puis le vaste et profond silence de la mort!...

La mort, éparse autour de nous à chaque instant, est entrée dans la maison du poète; et sa présence invisible y frissonne à jamais. Comme tous les hommes, il *savait* bien qu'on mourait, mais il ne le *croyait* pas. La fin tragique de sa fille a donné, en son esprit, une réalité concrète à cette idée, et, comme il méditait jadis la vie, il médite maintenant la mort. Tous ces poèmes sur l'affreux événement : *A Villequier*, *A Charles Vacquerie*, *Trois Ans après*, sont, à vrai dire, plus beaux philosophiquement que sentimentalement. Ces strophes célèbres, par exemple, dans l'immortelle lamentation qui a pour titre : *A Villequier*, sont plus

encore d'un philosophe qui médite sur le mal nécessaire que d'un père qui pleure son enfant :

Je sais que le fruit tombe au vent qui le secoue,
Que l'oiseau perd sa plume et la fleur son parfum;
Que la création est une grande roue
Qui ne peut se mouvoir sans écraser quelqu'un;

Les mois, les jours, les flots des mers, les yeux qui pleurent,
Passent sous le ciel bleu;
Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent;
Je le sais, ô mon Dieu!...

Dans vos cieux, au delà de la sphère des nues,
Au fond de cet azur immobile et dormant,
Peut-être faites-vous des choses inconnues
Où la douleur de l'homme entre comme élément...

Nos destins ténébreux vont sous des lois immenses
Que rien ne déconcerte et que rien n'attendrit.
Vous ne pouvez avoir de subites clémences
Qui dérangent le monde, ô Dieu, tranquille esprit...

Aujourd'hui, moi qui fus faible comme une mère,
Je me courbe à vos pieds devant vos cieux ouverts.
Je me sens éclairé dans ma douleur amère
Par un meilleur regard jeté sur l'univers.

On sent, dans ces vers incomparablement beaux, un cerveau profond qui rêve, plutôt qu'un cœur désespéré qui souffre. Ils font songer plutôt que pleurer. Mais Hugo est une

nature essentiellement virile, sans rien de cette sensibilité féminine qui se traduit par les pleurs chez certains grands poètes. Il a toujours été plus contemplatif qu'« émotif ».

L'émotion pourtant, l'émotion divine d'être profondément et naïvement humaine, on la trouve parfois, — car on trouve tout chez Hugo, — dans certaines pièces célèbres de ce deuxième volume, dans *Veni*, *Vidi*, *Vixi*, par exemple, aux vers pleins de larmes retenues, de sanglots restés dans la gorge, plus douloureux de ne pas sortir :

J'ai bien assez vécu, puisque dans mes douleurs
Je marche sans trouver de bras qui me secourent,
Puisque je ris à peine aux enfants qui m'entourent,
Puisque je ne suis plus réjoui par les fleurs ;...

Je n'ai pas refusé ma tâche sur la terre.
Mon sillon? le voilà. Ma gerbe? la voici.
J'ai vécu souriant, toujours plus adouci,
Debout, mais incliné du côté du mystère...

Je ne daigne plus même, en ma sombre paresse,
Répondre à l'envieux dont la bouche me nuit.
O Seigneur, ouvrez-moi les portes de la nuit,
Afin que je m'en aille et que je disparaisse !

Et à la fin de l'admirable *Claire*, une des poésies les plus tendres, les plus pures, les plus

virginales de Hugo, toute emportée d'un souffle immense, il semble bien qu'il ait vraiment fondu en larmes :

Quand nous en irons-nous où vous êtes, colombes,
Où sont les enfants morts et les printemps enfuis,
Et tous les chers amours dont nous sommes les tombes,
Et toutes les clartés dont nous sommes les nuits?

Vers ce grand ciel clément où sont tous les dictames,
Les aimés, les absents, les êtres purs et doux,
Les baisers des esprits et les regards des âmes,
Quand nous en irons-nous? quand nous en irons-nous?

Quand nous en irons-nous où sont l'aube et la foudre?
Quand verrons-nous, *déjà libres*, *hommes encor*,
Notre chair ténébreuse en rayons se dissoudre,
Et nos pieds faits de nuit éclore en ailes d'or?

Il y a dans ces vers une nostalgie de l'au-delà, et, — comme dit Hugo, quelques strophes avant, — « je ne sais quelle soif de mourir », qui sont d'une âme troublée dans ses profondeurs les plus secrètes.

Le livre V, *En Marche*, abonde en courtes pièces à la fois pittoresques et toutes pénétrées de sentiment, moins amples que les grands poèmes précédemment cités, mais peut-être plus entièrement parfaites, plus exemptes encore de toute rhétorique, plus resserrées et plus denses;

c'est de toutes les *Contemplations* celles qu'il faut relire, lorsqu'on veut rapidement se retremper aux sources vives de la poésie et se rafraîchir d'un coup l'imagination à des eaux claires et profondes. C'est le *Mendiant*, dont le bref symbole évoque les mythes naïfs de la *Légende dorée* :

> ... Il s'approcha du feu.
> Son manteau tout mangé des vers, et jadis bleu,
> Étalé largement sur la chaude fournaise,
> Piqué de mille trous par la lueur de braise,
> Couvrait l'âtre, et semblait un ciel noir étoilé.
> Et pendant qu'il séchait ce haillon désolé
> D'où ruisselaient la pluie et l'eau des fondrières,
> Je songeais que cet homme était plein de prières,
> Et je regardais, sourd à ce que nous disions,
> Sa bure où je voyais des constellations.

C'est *Paroles sur la Dune*, d'une mélancolie à la fois si farouche et si douce :

> Et je reste parfois couché sans me lever
> Sur l'herbe rare de la dune,
> Jusqu'à l'heure où l'on voit apparaître et rêver
> *Les yeux sinistres de la lune.*
>
> *Elle monte, elle jette un long rayon dormant,*
> *A l'espace, au mystère, au gouffre ;*
> *Et nous nous regardons tous les deux fixement,*
> *Elle qui brille et moi qui souffre.*

Où donc s'en sont allés mes jours évanouis?
Est-il quelqu'un qui me connaisse?
Ai-je encor quelque chose en mes yeux éblouis
De la clarté de ma jeunesse?...

Et je pense, écoutant gémir le vent amer,
Et l'onde aux plis infranchissables;
L'été rit, et l'on voit sur le bord de la mer
Fleurir le chardon bleu des sables.

Beauté simple, tristesse ingénue, sincère, *humaine!* Il faudrait se contenter de lire ces strophes à tous les critiques dédaigneux qui, parce que son abondance verbale l'entraîna parfois à des développements un peu longs, affectent de ne voir en Hugo qu'un magnifique rhéteur. Il n'y a pas trace de rhétorique dans ces stances tristes et délicieuses : c'est de la pure poésie, faite de sentiments et d'images, et miraculeuse.

C'est ensuite *Lueur au couchant*, vision antique de la vie moderne, où Victor Hugo retrouve la beauté éternelle dans les spectacles quotidiens :

Un rayon qui semblait venir des temps bibliques
Illuminait Paris calme et patriarcal...
. . . .
Et j'allais, et mon cœur chantait; et les enfants
Embarrassaient mes pas de leurs jeux triomphants,
Où s'épanouissaient les mères de famille;
Le frère avec la sœur, le père avec la fille

Causaient; je contemplais tous ces hauts monuments,
Qui semblent au songeur rayonnants ou fumants,
Et qui font de Paris la deuxième des Romes;
J'entendais près de moi rire les jeunes hommes,
Et les graves vieillards dire : Je me souviens.
O patrie! ô concorde entre les citoyens!

Et c'est tout de suite après ce chef-d'œuvre, cet autre chef-d'œuvre, *Magitusque boum*, dont la fin, au rythme fugace, fait songer au vers libre, — je m'étonne que les théoriciens du vers libre ne s'en soient pas prévalus, — et semble, prise elle-même de vertige, se perdre, se dissoudre comme toutes choses dans le gouffre infini :

Ainsi vous parliez, voix, grandes voix solennelles;
Et Virgile écoutait comme j'écoute, et l'eau
Voyait passer le cygne auguste, et le bouleau
Le vent, et le rocher l'écume, et le ciel sombre
L'homme... — O nature! abîme! immensité de l'ombre!

Remarquez, au point de vue technique, la prodigieuse souplesse de l'alexandrin dans ces vers : il forme, en réalité, d'abord deux vers de dix pieds :

Et Virgile écoutait comme j'écoute,
Et l'eau voyait passer le cygne auguste,

puis trois vers de six pieds :

Et le bouleau le vent,
Et le rocher l'écume,
Et le ciel sombre l'homme...

enfin un vers de onze pieds :

O nature! abîme! immensité de l'ombre!

qui semble presque plus long qu'un alexandrin ordinaire, les deux *e* muets s'y élidant, nature, abîme, ce qui lui donne une durée magnifiquement anormale.

Et c'est enfin cette pièce sans titre, cette courte pièce adorable, tendre et triste, désolée et résignée, toute dispersée aux mille souffles de la mer et de la vie :

J'ai cueilli cette fleur pour toi, ma bien-aimée.
Elle est pâle, et n'a pas de corolle embaumée;
Sa racine n'a pris sur la crête des monts
Que l'amère senteur des glauques goémons;
Moi, j'ai dit : Pauvre fleur, du haut de cette cime,
Tu devais t'en aller dans cet immense abîme
Où l'algue et le nuage et les voiles s'en vont.
Va mourir sur un cœur, abîme plus profond.
Fane-toi sur ce sein en qui palpite un monde.
Le ciel, qui te créa pour t'effeuiller dans l'onde,
Te fit pour l'océan, je te donne à l'amour.
Le vent mêlait les flots; il ne restait du jour
Qu'une vague lueur, lentement effacée.
Oh! comme j'étais triste au fond de ma pensée

Tandis que je songeais et que *le gouffre noir*
M'entrait dans l'âme avec tous les frissons du soir!

Il y a de l'infini dans ces vers.

La pièce XXVI, les *Malheureux*, long poème d'une variété extraordinaire, tout plein de mouvements et d'épisodes, est déjà du ton moins simple, plus prophétique, plus surhumain, qui va être presque toujours celui du dernier livre. Dans l'admirable légende sur Adam et Ève qui termine les *Malheureux*, légende qui, créée de toutes pièces par le poète, semble tirée de la Bible, tant elle a la grandeur âpre et nue de la Genèse, Hugo prélude à la *Légende des siècles*, et en égale du premier coup les plus beaux passages épiques. Il n'y aura rien de plus grand dans le Ier livre, *d'Ève à Jésus*, où se trouvent pourtant de si admirables poèmes bibliques, que cette vision des « deux vieillards aïeux du genre humain ».

Aux premiers jours du monde, alors que la nuée,
Surprise, contemplait chaque chose créée,
Alors que sur le globe, où le mal avait crû,
Flottait une lueur de l'éden disparu,
Quand tout encor semblait être rempli d'aurore,
Quand sur l'arbre du temps les ans venaient d'éclore,
Sur la terre, où la chair avec l'esprit se fond,
Il se faisait le soir un silence profond,

Et le désert, les bois, l'onde aux vastes rivages,
Et les herbes des champs, et les bêtes sauvages,
Emus, et les rochers, ces ténébreux cachots,
Voyaient d'un antre obscur, couvert d'arbres si hauts
Que nos chênes auprès sembleraient des arbustes,
Sortir deux grands vieillards, nus, sinistres, augustes.
C'étaient Ève aux cheveux blanchis, et son mari,
Le pâle Adam, pensif, par le travail meurtri,
Ayant la vision de Dieu sous sa paupière.
Ils venaient tous les deux s'asseoir sur une pierre,
En présence des monts fauves et soucieux,
Et de l'éternité formidable des cieux.
Leur œil triste rendait la nature farouche.
Et là, sans qu'il sortît un souffle de leur bouche,
Les mains sur leurs genoux, et se tournant le dos,
Accablés comme ceux qui portent des fardeaux,
Sans autre mouvement de vie extérieure
Que de baisser plus bas la tête d'heure en heure,
Dans une stupeur morne et fatale absorbés,
Froids, livides, hagards, ils regardaient, courbés
Sous l'être illimité sans figure et sans nombre,
L'un décroître le jour, et l'autre, grandir l'ombre.
Et, tandis que montaient les constellations,
Et que la première onde aux premiers alcyons
Donnait sous l'infini le long baiser nocturne,
Et qu'ainsi que des fleurs tombant à flots d'une urne
Les astres fourmillants emplissaient le ciel noir,
Ils songeaient, et, rêveurs, sans entendre, sans voir,
Sourds aux rumeurs des mers d'où l'ouragan s'élance,
Toute la nuit, dans l'ombre, ils pleuraient en silence,
Ils pleuraient tous les deux, aïeux du genre humain,
Le père sur Abel, la mère sur Caïn.

C'est là, traduite en vers magnifiques, une des

idées les plus belles de toute poésie, une des inspirations auxquelles convient le mieux le mot de *sublime*, parmi toutes celles qu'ont eues les grands poètes de tous les temps. Hugo a, dans ces vers, atteint un des sommets de son génie.

Le sixième et dernier livre des *Contemplations* débute par une des pièces les plus célèbres de l'œuvre de Victor Hugo, celle qui est intitulée, en ce latin solennel et d'une brièveté lapidaire qu'il affectionnait[1], *Ibo* :

> Dites, pourquoi dans l'insondable
> Au mur d'airain...

Et le fait que cette pièce soit célèbre révèle bien l'incertitude qui règne encore sur l'œuvre de Hugo. Cette pièce est déclarée admirable à la fois par des « hugophobes » et par des « hugolâtres ». Les premiers la citent souvent comme un exemple des beautés où Hugo s'élevait *quelquefois*. Et les seconds, naturellement, renchérissent en remplaçant « quelquefois » par « toujours ». Or elle est, s'il faut trancher le mot, très outrecuidante. Si grand que soit un poète,

1. Cf. passim, *Oceano Nox*; *Lux*; *Inferi*; *Tentenda via est*, et, dans les seules *Contemplations* : *Vere Novo*; *Quia pulvis es*; *Magnitudo Parvi*; *Veni, vidi, vixi*; *Mors*; *Dolorosæ*; *Cadaver*; *Horror*; *Dolor*; *Nomen, Numen, Lumen*.

il ne peut pas, le pauvre homme! défier la justice, la beauté, l'amour, la raison, la liberté, et leur dire :

Pourquoi vous cachez-vous dans l'ombre
Qui nous confond?
Pourquoi fuyez-vous l'homme sombre
Au vol profond?...
Vous savez bien que j'ai des ailes,
O vérités!

Il n'ignore pas qu'il ne peut les atteindre. Ce qui dans cette pièce donne le change, et, entraînant l'imagination, emporte l'adhésion, c'est le rythme à la fois agile et robuste. Mais il est impossible, à la réflexion, d'admirer ces grandiloquentes et vaines fanfaronnades :

Donc, les lois de notre problème,
Je les aurai;
J'irai vers elles, penseur blême,
Mage effaré [1]!

Pourquoi cacher ces lois profondes?
Rien n'est muré.
Dans vos flammes et dans vos ondes,
Je passerai.

1. Il est intéressant de constater que ce vers est fait des deux mots qui caractérisent le mieux l'inspiration particulière, la veine de Hugo à laquelle appartient toute la pièce : l'inspiration apocalyptique, hagarde, « effarée », où Hugo se laisse aller à sa fantaisie orgueilleuse de « Mage ».

J'irai lire la grande bible;
J'entrerai nu
Jusqu'au tabernacle terrible
De l'inconnu;

Jusqu'au seuil de l'ombre et du vide,
Gouffres ouverts
Que garde la meute livide
Des noirs éclairs;

Jusqu'aux *portes visionnaires*
Du ciel sacré;
Et si vous aboyez, tonnerres,
Je rugirai.

Bien rugi, lion! (sauf aux « portes visionnaires » qui ne signifient rien); bien dit, mais médiocrement pensé. Hugo croyait-il vraiment que sa poésie irait ainsi, d'un bond ailé, découvrir les Lois profondes et les Vérités essentielles? Le moindre savant y parviendrait plus vite en calculant des distances d'astres ou étudiant des variétés de plantes que ne pourrait le faire, dans son vol fantastique,

... cet être
Qu'Amos rêvait,
Que Saint Marc voyait apparaître
A son chevet,
Qui mêlait sur sa tête fière,
Dans les rayons,
L'aile de l'aigle à la crinière
Des grands lions.

O romantisme! Qui trompe-t-on ici? — Hugo, là, est en pleine chimère : si ce n'est pas Jocrisse, comme on l'a dit sévèrement, c'est Matamore à Pathmos.

Mais les derniers poèmes des *Contemplations*. *Pleurs dans la Nuit*, *les Mages*, *Ce que dit la Bouche d'ombre*, *A Celle qui est restée en France*, sont presque tous entièrement admirables. Le souffle en est immense. *Pleurs dans la Nuit* a six cent soixante-douze vers : *les Mages*, plus de sept cents. Sans doute, comme l'a indiqué M. Lemaître, dans cette dernière pièce, d'une inspiration inégale, Victor Hugo a parfois l'air de se parodier lui-même :

Comme ils regardent, ces Messies!
Oh! comme ils songent, *effarés* !
Dans les ténèbres épaissies
Quels spectateurs démesurés!
Oh ! que de têtes stupéfaites !
Poètes, apôtres, prophètes,
Méditant, parlant, écrivant,
Sous des suaires, sous des voiles,
Les plis des robes pleins d'étoiles,
Les barbes au gouffre du vent!

Mais auprès de ces strophes d'Apocalypse, où l'on sent la *manière*, voici des vers splendides, et, pour parler comme Hugo, effarants, à

la fois par la forme incomparable et par la pensée vraiment originale :

> Oui, grâce à ces hommes suprêmes,
> Grâce à ces poètes vainqueurs...
> . . . .
> *Comme un fleuve d'âme commune,*
> Du blanc pylône à l'âpre rune,
> Du brahme au flamine romain,
> De l'hiérophante au druide,
> *Une sorte de Dieu fluide*
> *Coule aux veines du genre humain.*

Toute la théorie des grands hommes, que Hugo appelle les Mages, et qu'après Nietzsche on pourrait appeler les Surhommes, tient en ces deux admirables derniers vers, que je n'ai guère vus cités jusqu'ici, — et pour lesquels l'on manquerait de termes d'admiration, où l'on ferait avec enthousiasme remarquer la profondeur de l'idée en même temps que la beauté de l'image, s'ils étaient d'un autre poète que Hugo, réputé incapable de penser. — Et puisque Mages il y a, Hugo fut un Mage. Il ne l'ignorait pas, et l'on sent même un peu trop qu'il fait aboutir l'énumération à lui-même ; mais enfin il ne se trompait point.

Dans *Ce que dit la Bouche d'ombre*, Hugo se penche avec une stupeur parfois naïve sur

l'abîme de sa propre pensée. Quelques vers, çà et là, sont un peu ridicules :

La création sainte où rêve le prophète,
Pour être, *ô profondeur!* devait être imparfaite...

Et plus loin encore :

Car le dedans du masque est encor la figure. —
— O sombre aile invisible à l'immense envergure!
Esprit! esprit! esprit! m'écriai-je éperdu.
Le spectre poursuivit sans m'avoir entendu :
Faisons un pas de plus dans ces choses profondes...

Et surtout :

Tout est plein d'âmes.
Mais comment? Oh! voilà le mystère inouï.
Puisque tu ne t'es pas en route évanoui,
Causons...

Hugo était peut être le seul à ne pas sentir ce que de pareils vers ont d'irrésistiblement drôle. Mais tout de suite après ceux-là, on lit ceux-ci, qui, en même temps que d'un grand écrivain, sont d'un haut penseur halluciné par l'infini, et qui retrouve d'ailleurs avec une divination géniale le monadisme continu et hiérarchique de Leibnitz :

Crois-tu que cette vie énorme, remplissant
De souffles le feuillage et de lueurs la tête,
Qui va du roc à l'arbre et de l'arbre à la bête,

Et de la pierre à toi monte insensiblement,
S'arrête sur l'abîme à l'homme, escarpement?
Non, elle continue, invincible, admirable,
Entre dans l'invisible et dans l'impondérable,
Y disparaît pour toi, chair vile, emplit l'azur
D'un monde éblouissant, miroir du monde obscur,
D'êtres voisins de l'homme et d'autres qui s'éloignent,
D'esprits purs, de voyants dont les splendeurs témoignent,
D'anges faits de rayons comme l'homme d'instincts ;
Elle plonge à travers les cieux jamais éteints...
Relie, en traversant des millions de lieues,
Les groupes constellés et les légions bleues,
Peuple le haut, le bas, les bords et le milieu.
Et dans les profondeurs s'évanouit en Dieu !

Écoutez, dans les quatre derniers vers, ces rimes géminées en *eues* et *eu*, formant une sorte de quadruple rime qui se prolonge à la fin comme une tenue d'orgue. Tout est beau dans de pareils vers, l'idée, le mouvement, le verbe, le rythme, les rimes... Le génie est absolu, ici, — et dans l'énorme poème *A celle qui est restée en France*, qui clôt, comme un *finale* religieux où sonnent des trompettes à la fois triomphales et funéraires, les deux volumes des *Contemplations* :

Paix à l'ombre ! Dormez ! dormez ! dormez ! dormez !
Êtres, groupes confus lentement transformés !
Dormez, les champs ! dormez, les fleurs ! dormez, les tombes !
Toits, murs, seuils des maisons, pierres des catacombes,

Feuilles au fond des bois, plumes au fond des nids,
Dormez! dormez, brins d'herbe, et dormez, infinis!...
O générations aux brumeuses haleines,
Reposez-vous! pas noirs qui marchez dans les plaines!
Dormez, vous qui saignez; dormez, vous qui pleurez!
Douleurs, douleurs, douleurs, fermez vos yeux sacrés!...

Je ne puis lire ces vers augustes, à la fois si grandioses et si tendres, et qui, par l'idée et par le rythme, donnent l'impression d'une berceuse géante, sans songer à une autre berceuse, immense elle aussi, d'un autre génie aussi mâle et aussi doux, et pour qui l'on recommence à être injuste : à l'*Enchantement du Feu* qui termine la *Walkyrie*. Ici et là, pareille force et pareille bonté, pareille effusion virile, pareille mélancolie héroïque ; et même, analogie continuée dans le détail, ici et là pareil geste si particulier, si beau et si triste, de *fermer les yeux*, Hugo aux Douleurs humaines perdues dans le néant, Wagner à Brunnhilde étendue sur le bûcher : geste pathétique de la Sagesse qui endort stoïquement la Souffrance, et de la Vie qui assiste pieusement la Mort.

IV

Les Châtiments, que Hugo fit paraître en 1853, ont passé longtemps pour le plus beau livre de Victor Hugo. Toute la gratitude politique des républicains vaincus, dont *les Châtiments* exprimaient les colères et les espoirs, se changeait en admiration littéraire. Il faut rabattre un peu de cet enthousiasme partial. Bien des vers, dans *les Châtiments*, sonnent comme de la belle prose, bien des poèmes n'y sont que de magnifiques amplifications oratoires. Sans doute, les moins bons dénotent encore un tour de main sans pareil. L'habileté technique de Hugo y est, dans les plus médiocres comme dans les meilleurs, prodigieuse. Mais Hugo n'en a pas moins fait souvent, dans *les Châtiments*, des vers excel-

lents de facture qui sont pauvres d'inspiration. Cela tient au sujet même : comme parler de la « propriété » et de la « société », même pour dénier « au Bonaparte » le mérite de les avoir sauvées, en des vers qui aient des ailes ? Chose étrange, et qui eût sans doute étonné Hugo plus que tout autre : ces vers-là ont souvent une robustesse un peu lourde, une carrure un peu basse sur jambes, qui rappellent un autre satirique, l'ennemi personnel des romantiques, Boileau lui-même : tant le même genre peut rapprocher les poètes les plus dissemblables! Et, d'autres fois, c'est à Molière, très admiré par Hugo dès la *Préface de Cromwell*, que fait songer l'abondance forte en chair et la gaieté forte en gueule, comme aurait dit hardiment le grand comique, du style généreux et du rythme dru.

Les vers des *Châtiments* ne sont pas toujours assez poétiques ; mais surtout ils paraissent vraiment trop haineux, à la longue. Je sais bien tout ce qu'on peut dire pour excuser Hugo. « La justice et le droit avaient été violés ; le parjure et le meurtre triomphaient. Et il était exilé. *Fecit indignatio versus*... Il nous est facile de faire les dégoûtés, à nous qui vivons en République, et en France. » Mais je ne crois pas que la « fonction du poète » soit d'insulter à jet

continu, même le parjure et le meurtre. Hugo qui, — s'il était un peu grossier dans ses rancunes politiques, demeurait très subtil en tout ce qui concernait son génie littéraire, — l'a bien senti lui-même; à la fin de *Floréal*, il maudit les hommes de l'Empire — une fois de plus —

D'emplir de haine un cœur qui déborde d'amour.

Les meilleurs morceaux des *Châtiments*, ceux-là parfaitement admirables, sont les poèmes où Hugo dépasse et oublie l'actualité, comme l'*Expiation*, un de ses maîtres poèmes, tour à tour éloquent ou pittoresque, férocement satirique ou superbement épique, et qui d'un bout à l'autre semble écrit dans le granit; comme le début des fougueuses strophes *A l'Obéissance Passive*; comme la pièce sans titre (sur les trompettes de Jéricho), qui commence par ce vers :

Sonnez, sonnez toujours, clairons de la pensée !

chef-d'œuvre de truculence noble, si l'on peut dire, et de verve héroïque; comme la fin d'*Éblouissements*, si farouchement affamée de

plein air et de grande nature après le spectacle de l' « orgie impériale » :

Oh! laissez, laissez-moi m'enfuir sur le rivage!
Laissez-moi respirer l'odeur du flot sauvage!
Jersey rit, terre libre, au sein des sombres mers;
Les genêts sont en fleurs, l'agneau paît les prés verts;
L'écume jette aux rocs ses blanches mousselines;
Par moments apparaît, au sommet des collines,
Livrant ses crins épars au vent âpre et joyeux,
Un cheval effaré qui hennit dans les cieux!

Certains même de ces poèmes sont parmi les plus beaux, non seulement des *Châtiments*, mais de toute l'œuvre de Victor Hugo. Peut-on rêver, par exemple, des vers plus lumineusement mystérieux que ceux-ci, dans *Stella?*

Je m'étais endormi la nuit près de la grève.
Un vent frais m'éveilla, je sortis de mon rêve,
J'ouvris les yeux, je vis l'étoile du matin.
Elle resplendissait au fond du ciel lointain
Dans une blancheur molle, infinie et charmante.
Aquilon s'enfuyait emportant la tourmente.
L'astre éclatant changeait la nuée en duvet.
C'était une clarté qui pensait, qui vivait;
Elle apaisait l'écueil où la vague déferle;
On croyait voir une âme à travers une perle.

Et plus loin :

Et pendant qu'à longs plis l'ombre levait son voile,
J'entendis une voix qui venait de l'étoile

Et qui disait : — Je suis l'astre qui vient d'abord.
Je suis celle qu'on croit dans la tombe et qui sort.
J'ai lui sur le Sina ; j'ai lui sur le Taygète ;
Je suis le caillou d'or et de feu que Dieu jette,
Comme avec une fronde, au front noir de la nuit.

Les mots ici sont d'une couleur, les rimes d'une richesse, les images d'une nouveauté incomparables. Et, tant le style est direct, on ne songe même plus que ce sont là des mots, « des paroles écrites » ; l'art s'efface devant l'objet : ce ne sont plus des syllabes qu'on lit, ce sont des choses qu'on perçoit. On *sent* la fraîcheur du vent matinal, on *voit* la clarté opaline de l'astre déclinant. Hugo, avec une science profonde des contrastes, a inséré quelques poèmes de rêve parmi ses invectives politiques : le maître du verbe savait aussi, quand il le voulait, composer admirablement.

Il faut ajouter que même dans les poèmes où Hugo déverse l'injure sur tous les hommes de l'Empire indistinctement, il arrive par l'énumération à des effets épiques :

Et l'archet frémissant fait bondir tout cela !
Bal à l'Hôtel de Ville, au Luxembourg gala,
Allons, juges, dansez la danse de l'épée !
Gambade, ô Dombidau, pour l'onomatopée !...
Ours que Boustrapa montre et qu'il tient par la sangle,
Valsez, Billault, Parieu, Drouyn, Le Bœuf, Delangle !

et que cette copieuse joie de l'insulte fait penser à un Juvénal doublé d'un Rabelais.

Presque toutes heureuses, à part quelques *chansons* fort mauvaises (Hugo n'avait pas le sens de la chanson), les coupes des vers sont, dans *les Châtiments*, d'une extraordinaire variété. On ne l'a peut-être pas assez remarqué : de toute l'œuvre de Hugo, ce sont *les Châtiments* qui renferment les rythmes les plus divers. Certains d'entre eux sont d'un mouvement admirable : toute la célèbre pièce, par exemple, sur *le Manteau Impérial*, en strophes de six vers et en vers de huit pieds, s'envole, ailée et guerrière, dans un essor irrésistible.

* * *

La Légende des Siècles nous ramène sur les hauteurs sereines. La première série, publiée en 1859, est, dans son ensemble, supérieure à la seconde, publiée en 1877, et suivie encore d'un livre complémentaire en 1883.

De cette première série font partie (je ne cite que les chefs-d'œuvre, dont la liste, il est vrai, reproduit presque toute la table des matières), *le Sacre de la Femme*, *la Conscience*, *Booz en-*

dormi, *le Mariage de Roland*, *Aymerillot*, *le Petit Roi de Galice*, *Éviradnus*, *le Satyre*, *la Rose de l'Infante*, *Après la Bataille*, *le Crapaud*, *les Pauvres Gens*, *Pleine Mer*, *Plein Ciel*, *la Trompette du Jugement*... Tous ces titres sont illustres.

La nouvelle série contient, entre autres, *l'Hymne à la Terre*, fort vanté, mais un peu surfait, *le Titan*, qui recommence sans l'égaler *le Satyre*, *Inscription*, *Cassandre*, *les Trois Cents*, *la Chanson de Sophocle à Salamine*, *les Bannis*, très beau poème antique[1], *le Romancero du Cid*, *Welf*, *Castellan d'Osbor*, fragment dramatique qui semble un acte additionnel aux *Burgraves*, *l'Aigle du Casque*, une des plus belles pièces que Hugo ait écrites, *les Sept Merveilles du Monde*, *l'Épopée du Ver*, *Masferrer*, *le Groupe*

1. Et il y en a peu dans la *Légende des Siècles*, en proportion du nombre des pièces consacrées au moyen âge. A-t-on remarqué que Hugo, dans cette œuvre qui voulait être « cyclique », a donné une place très restreinte aux sujets grecs et romains, et qu'en vrai romantique, fidèle à ses théories de jeunesse, c'est au moyen âge qu'il a fait, et de beaucoup, la plus large part? Dans la première *Légende des Siècles*, il n'y a pas *une seule* pièce grecque : le poète y passait sans transition de la Bible à la *Décadence de Rome*. Pourtant on y trouve un splendide mythe hellène, le *Satyre* : mais se rappelle-t-on où Hugo l'a placé dans le plan général du livre? Au *Seizième siècle*, *Renaissance*, *Paganisme*. Quant aux Romains,

des Idylles, *le Cimetière d'Eylau*, récit à la fois épique et familier où Hugo a rivalisé de réalisme pittoresque avec le fameux récit de Waterloo dans *la Chartreuse de Parme*; *Petit Paul*, *le Temple*, un des plus admirables symboles que Hugo ait créés, *Abîme*.

Enfin, le volume publié en 1883, où Hugo avait exagéré sa manière, volume moins abondant en chefs-d'œuvre, d'une forme plus rude, plus lourde, plus souvent prosaïque, d'une tonalité plus sombre aussi, où les couleurs éclatantes de jadis semblent s'effacer dans une opposition de noir et blanc universelle, nous offre encore *Inferi*, *les Quatre jours d'Elciis*, *la Chanson des Doreurs de Proues*[1], *Ténèbres*, *Paroles de Géant*, *la Vision de Dante*, *Océan*...

ils ont en tout et pour tout dans les trois séries réunies de la *Légende*, *deux* pièces : *Décadence de Rome* (*le Lion d'Androclès*) et *Aide offerte à Majorien, prétendant à l'Empire*. Au sombre moyen âge allaient toutes les préférences de Hugo, qui n'avait pas oublié le fameux cri auquel s'était faite la révolution romantique :

Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ?

1. Où il y a en particulier des strophes vraiment délicieuses encore, telles que la première :

Nous sommes les doreurs de proues.
Les vents, tournant comme des roues,
Sur la verte rondeur des eaux
Mêlent les lueurs et les ombres,
Et dans les plis des vagues sombres
Traînent les obliques vaisseaux.

Devant ce monceau de beautés, l'analyse hésite, fatiguée d'avance, et découragée. Il faudrait tout citer, tout commenter, tout admirer ou presque tout. Il faudrait réimprimer ici la plupart des pièces, et mettre en note, simplement, à presque toutes les pages de ces quatre énormes volumes : *Beau*, ou *très beau*, ou parfois *sublime*.

La Légende des Siècles est la participation personnelle de Hugo à ce mouvement général qui porta le XIXe siècle vers l'étude du passé, quand la philosophie prit pour objet, à la suite de Hegel en Allemagne, le devenir au lieu de l'être, à la suite d'Auguste Comte en France, le positif au lieu du métaphysique, préparant ainsi, avec l'appoint des théories darwiniennes venues d'Angleterre, l'évolutionnisme qui est déjà et sera sans doute de plus en plus la philosophie européenne du XXe siècle.

La philosophie de *la Légende des Siècles* est déjà dépassée. L'intelligence de Hugo avait été formée par la vieille ontologie et la vieille théodicée, et la science n'y avait pas encore marqué son empreinte. Le XIXe siècle est bien le siècle de la science; mais, comme Hugo était né avec le siècle, la science se faisait pendant qu'il vivait. Aussi était-il, par exemple, choqué dans

sa dignité par l'hypothèse de Darwin; il se refusait à comprendre qu'il vaut mieux, en somme, être un primate redressé qu'un ange déchu. Il ne sentait pas la beauté *poétique* de cette hypothèse évolutionniste qui, dans l'immensité du temps et de l'espace, recrée l'unité essentielle des choses et des êtres, de la matière transmet la vie à la plante et à l'animal, de l'animal à l'homme, — et la promet demain à un être issu de nous et supérieur à nous, à un surhomme qui sera à l'homme de nos jours ce que l'homme de nos jours est au sauvage habitant des grottes magdaléniennes ou des cités lacustres.

Hugo, qui avait l'ambition d'écrire l'épopée humaine dans *la Légende des Siècles*, commence l'ouvrage à la Création biblique : le premier livre s'appelle *D'Ève à Jésus*. Jésus, pour nous, c'était hier; Ève, ce serait avant-hier. Qu'est-ce que deux mille ans, six mille ans dans l'histoire de la planète? Le souffle qui inspire l'œuvre ne vient pas du plus lointain passé : nous avons reculé les origines. Et déjà, en tant qu'épopée humaine, *la Légende des Siècles* serait à reprendre : il y faudrait aujourd'hui traiter l'antiquité biblique au même titre que l'égyptienne, par exemple, comme un épisode historique, et ouvrir l'œuvre par la préhistoire.

En outre, la philosophie de l'œuvre fût-elle encore vraie, Hugo n'aurait pas accompli tout à fait son dessein : *la Légende des Siècles* n'est pas l'épopée de l'homme. L'œuvre n'est pas continue, comme il eût été nécessaire à une épopée. Elle est fragmentaire. Notre temps est trop analyste pour permettre au poète des synthèses aussi vastes que *l'Iliade* et *l'Odyssée*, ou *la Divine Comédie* : nous ne simplifions plus assez, nous sommes débordés par les détails. Hugo n'a pu faire que des morceaux d'épopée. Ce n'est pas, à vrai dire, *la Légende des Siècles* que Victor Hugo nous a donnée ; ce sont *les Légendes des Siècles*, des illustrations, des crayons rapides ou appuyés, des esquisses accentuées ou légères, en marge de l'histoire humaine. Mais ces illustrations, ces crayons, ces esquisses sont magnifiques.

La Légende des Siècles dénote un sens prodigieux des époques et des âmes les plus diverses. Songez que c'est le même homme qui a écrit *la Conscience*, où revit toute la grandeur farouche de la *Genèse* biblique ; *la Rose de l'Infante*, dont la perfection à la fois large et exquise, et la sombre opulence espagnole, font penser à Velasquez ; les *Pauvres gens*, d'une modernité si humble et si triste qu'on dirait du Daudet ou du Coppée en vers épiques ; *la Trompette du*

Jugement, où semble passer le frisson de l'Apocalypse. Hugo parle d'Agni, d'Hafiz, de Clytemnestre, de Charlemagne, du Cid, en contemporain, — et de Dieu en égal. On se rappelle, en lisant *Abîme*, ce poème presque parodique à force de sublimité, la charmante réponse, un peu flatterie, un peu raillerie, de Leconte de Lisle à Hugo. Celui-ci lui confiant un jour : « Je songe parfois à ce que je dirais à Dieu si je le rencontrais. — Mais, lui répondit M. de Lisle, vous lui diriez : « Bonjour, mon cher confrère... » Jamais, en effet, un poète n'a créé avec cette abondance, avec cette spontanéité quasi divines.

Non seulement Hugo accumule dans la *Légende des Siècles*, avec une richesse de mots et une splendeur de rimes qu'on n'avait jamais connues avant lui, des poèmes sur tous les temps et tous les pays; non seulement il fait défiler dans ses vers tous les grands noms de l'histoire humaine, dont il prend l'essentiel et cueille pour ainsi dire la fleur, depuis les jours les plus lointains jusqu'aux temps modernes, de la Bible à Napoléon ; mais il ajoute à l'histoire elle-même, et, si j'ose dire, *crée du passé*. Il forge des noms bibliques ou helléniques : (dans *Booz endormi*, Jérimadeth, qui fait si bien à la

rime, est un nom inventé; dans *le Satyre*, où a-t-il pris les noms des faunes, Gès, Anthrops, etc.? et dans *le Titan*, ceux des « puissants terrigènes », Scrops, Andès, Béor, Jax, et Gès encore[1]?) Il improvise des héros et fabrique de toutes pièces des légendes, il invente même des mythes, à la façon d'un primitif :

L'œil était dans la tombe et regardait Caïn...
. . . .
Car Dieu, de l'araignée, avait fait le Soleil...

Races, religions, villes, campagnes, hommes, bêtes, dieux, faunes, terre, astres, défilent en ces vers comme dans un zodiaque innombrable. On n'est plus au XIXe siècle, ni en France. On est en pleine éternité, au zénith, dans le sein étoilé de Dieu.

Hugo se montre, dans *la Légende des Siècles*, grand d'une grandeur qui, sans exemple jusqu'à lui dans les lettres françaises, y restera après lui sans égale.

1. Gès qui le soir riait sur le ménale assis. (*Le Satyre*).
Gès dont l'œil bleu faisait reculer l'euménide (*Le Titan*).

De sorte qu'on ne sait plus bien d'ailleurs si Gès est décidément un faune ou un titan.

V

Avec *les Feuilles d'Automne*, *les Chants du Crépuscule*, *les Voix intérieures*, *les Rayons et les Ombres*, Hugo semblait avoir donné la mesure de son génie. Mais *les Contemplations* et *la Légende des Siècles* l'emportent autant sur les œuvres précédentes que celles-ci l'emportaient sur *les Odes et Ballades* et *les Orientales*. Hugo n'avait été jusqu'alors qu'un grand poète; il devint le Poète. Il n'avait été que *primus inter pares*, il devint le Premier, sans égaux parmi ses contemporains. Il était au rang d'un Lamartine ou d'un Vigny; il monta à la hauteur d'un Virgile ou d'un Dante. Il s'éleva du rêveur au Songeur, du voyant au Visionnaire, de l'homme au Surhomme. Il devint vraiment un

« Mage », non pas, comme il le croyait, parce qu'il tâchait d'enseigner leur route aux nations, mais par la seule vertu de l'art, de l'art inutile et sacré. Il alla siéger dans le Panthéon des grands hommes, types de leur race et représentants de la poésie éternelle, à côté de Gœthe, de Shakespeare, d'Homère. Il devint notre Homère.

La courbe scintillante de sa vie avait atteint son point le plus élevé; à partir de ce moment, elle commença de redescendre, moins lumineuse, mais ravivée parfois en clartés splendides, moins continue, parfois même offusquée d'une ombre, mais réapparue soudain en traits de feu isolés et encore éblouissants.

La décadence sembla même plus profonde qu'elle n'était vraiment, quand parurent *les Chansons des Rues et des Bois*. C'est de beaucoup le moins bon volume de vers qu'ait signé Victor Hugo.

Le poète avait plus de soixante ans lorsqu'il publia ce livre où il mettait « Pégase au vert ». Le livre est plein de joie, mais d'une joie un peu sénile. Le *métier* y est admirable : il le sera jusqu'à la fin; Hugo a pu écrire des vers absurdes, il n'en a jamais écrit de mauvais. Ceux des *Chansons* sont même les plus extraordinaires peut-être de toute son œuvre. L'opu-

lence des rimes et du vocabulaire y est inouïe. Hugo y fait preuve d'un incroyable pouvoir de renouvellement. Mais il y a bien de la verbosité dans sa puissance verbale et bien de la monotonie dans sa facilité. En outre, cette perpétuelle antithèse de Vénus et de Margot, de Lycoris et de Turlurette, finit par être insupportable. Ces calembours énormes : « As-tu déjeuné, Jacob ?... » — « Saint Roch et son chien saint Roquet » — « les quarante volants » (d'une robe, pour les quarante voleurs) ; — cette vision d'un Meudon olympien et d'un Suresnes paradisiaque, ces histoires bourgeoisement anacréontiques d'un vague Mérante et d'une problématique Rosa fatiguent et irritent à la longue. Et il est un peu attristant parfois d'entendre ce vieillard nous conter à la première personne des aventures qu'on prierait un jeune homme de vouloir bien garder pour lui. On songe à un vieux arbre qui porte à son pied des branches trop vertes : sa vraie beauté est dans ses maîtresses branches, ridées mais colossales, et non dans ces bourgeons légers, gommés encore de sève, mais fragiles et comme factices.

Pourtant, caprice du génie ! c'est dans *les Chansons des Rues et des Bois* qu'on lit l'admirable *Saison des Semailles*, *le soir*, — un des

poèmes les plus absolument parfaits de Hugo, sans même ces souvenirs de l'antiquité qu'on trouve parfois chez lui dans les vers rustiques, sans la moindre réminiscence virgilienne, — d'un bout à l'autre plein d'une poésie originale, immédiate, vraie. Toute la pièce est adorable et magnifique; les moindres détails en sont expressifs. Elle est connue de tous, mais si pure de tout procédé, si simplement belle, qu'on ne se lasse pas de la relire :

C'est le moment crépusculaire.
J'admire, assis sous un portail,
Le reste de jour dont s'éclaire
La dernière heure du travail.

Dans les terres, de nuit baignées,
Je contemple, ému, les haillons
D'un vieillard qui jette à poignées
La moisson future aux sillons.

Sa haute silhouette noire
Domine les profonds labours.
On sent à quel point il doit croire
A la fuite utile des jours.

Il marche dans la plaine immense,
Va, vient, lance la graine au loin,
Rouvre sa main et recommence,
Et je médite, obscur témoin,

Pendant que, déployant ses voiles,
L'ombre, où se mêle une rumeur,
Semble élargir jusqu'aux étoiles
Le geste auguste du semeur.

Y a-t-il rien dans Virgile de plus tendrement baigné de crépuscule? Et dans Millet, de plus humblement fraternel à l'âme paysanne? Le mouvement de toute la pièce, depuis la gravité contemplative du début jusqu'à l'élargissement infini de la dernière strophe, le choix des épithètes à la fois subites et justes : *ému*, *utile*, *auguste*, la coupe des vers et des strophes, tout dans ce court chef-d'œuvre est exquisement génial.

* * *

L'Année Terrible n'est guère qu'un journal en vers de l'année 1870-1871, où l'on croirait trop souvent lire des articles de Vacquerie somptueusement rimés. — Et je ne veux pas dire de mal de Vacquerie, qui fut un vaillant journaliste; mais Hugo, et le poète en général, a mieux à faire qu'à mettre en alexandrins des premiers-Paris. Cependant pour être équitables, reconnaissons que, même là, Hugo a été guidé par l'instinct des

grands sujets qui jamais ne l'abandonna, et qu'il a maintes fois senti et exprimé avec force ce qu'il y eut d'affreusement tragique dans la chute soudaine de la France en 1870. Et l'on trouve encore dans *l'Année Terrible* de très nobles poèmes tels que *Sedan*, *A la France*, *Nos Morts*, *la Sortie*, et ce beau symbole : *l'Avenir*.

Les volumes de vers qui viennent ensuite ont été publiés par Hugo dans sa vieillesse. Ils sont dignes de sa vieillesse; le grand homme s'y reconnaît, même dans les vers les moins bons, à une allure inimitable : — *incessu patet deus*. Ils contiennent encore, çà et là, de très beaux morceaux : comment voudrait-on que cette imagination qui avait fulguré si splendidement se fût tout à coup éteinte? Mais ce ne sont plus guère, en général, sur des idées un peu banalisées par Hugo lui-même, sainteté de l'enfance, méchanceté des rois, ignominie des prêtres, que des vers de facture, d'une facture d'ailleurs aussi habile que jadis, plus même s'il est possible, et qui à la fin fait songer parfois à celle de Mallarmé lui-même, comme elle faisait songer en 1830 à celle de Lamartine ou de Sainte-Beuve. Tels sont les livres intitulés *le Pape*, *la Pitié Suprême*, *Religions et Religion*, *l'Ane*, *les Quatre Vents de l'Esprit*.

On a beaucoup trop jugé Hugo là-dessus. Il ne faut pas juger Corneille sur *Agésilas* ou *Attila*, mais sur *le Cid*. Hugo n'est pas tout entier dans ces livres, comme on voudrait nous le faire croire; c'est même le moins bon de son génie qui s'y est exprimé. Ces volumes de sa vieillesse ont paru pendant la jeunesse des hommes qui furent nos maîtres, et l'on conçoit qu'ils en aient été parfois un peu agacés. On s'explique assez bien, en les lisant, l'hostilité non avouée, mais profonde, que toute une génération de critiques et de poètes a ressentie contre Hugo. Pour eux, « Hugo était un vieux sans être un ancien ». Mais ils ne doivent pas oublier qu'ils ont vu les dernières lueurs du soleil, et il est de stricte justice qu'ils songent aux rayons d'autrefois.

Au reste, il faut le répéter, ces volumes, si inférieurs qu'ils soient à ceux de la grande époque, contiennent encore de très beaux vers, et à eux seuls ils eussent donné la gloire à un autre poète. Lisez, par exemple, pour vous en assurer, ou relisez dans *l'Art d'être Grand-Père*, la délicieuse pièce presque balbutiée qui a pour titre *Fenêtres Ouvertes* (*le matin, en dormant*), d'un impressionnisme si subtil et si moderne, ou encore l'admirable et adorable ballade en décasyllabes césurés au milieu (mètre unique,

je crois, chez Hugo), qui s'appelle *Choses du Soir*, et qui contient des vers charmants comme :

> Le coche qui va d'Avranche à Fougère
> Fait claquer son fouet comme un vif éclair;
> Voici le moment où flottent dans l'air
> Tous ces bruits confus que l'ombre exagère.

comme :

> Un panache gris sort des cheminées;
> Le bûcheron passe avec son fardeau;
> *On entend parmi le bruit des cours d'eau*
> *Des frémissements de branches traînées.*

ou comme :

> La faim fait rêver les grands loups moroses,
> La rivière court, le nuage fuit;
> *Derrière la vitre où la lampe luit,*
> *Les petits enfants ont des têtes roses.*

Lisez encore *l'Épopée du Lion*, qui semble un peu une parodie de la *Légende des Siècles*, mais où il y a des vers superbes comme :

> Un de ces bruits de meute et d'hommes et de cuivres
> Qui font que brusquement les forêts semblent ivres;

— et tout le long poème intitulé *La Mise en*

Liberté, digne des *Contemplations*. Les vers à Georges et à Jeanne, qui ont fait le succès du livre à son apparition, nous paraissent aujourd'hui bien anecdotiques, et d'une bonhomie un peu bien radoteuse, d'une ingénuité assez fausse et d'une petitesse trop affectée. Les géants ne savent pas jouer au Petit Poucet. Quant à certains poèmes sur l'*Immaculée Conception* ou le *Syllabus*, ils étonnent et détonent dans un livre dédié aux enfants. Tels vers dans *Grand Age et Bas Age mêlés* semblent même une gageure :

J'aurais dans mon éden, jardin à large porte,
Un doux water-closet mystérieux (*sic*), de sorte
Qu'on puisse au paradis mettre le Syllabus.

Hugo, on le voit, en était arrivé à se croire tout permis en vers.

En revanche, la *Pitié Suprême* contient un remarquable fragment sur Jean Huss, avec des détails admirablement réalistes comme ceux-ci :

Son lit, fait d'un morceau du gibet, sa femelle,
Ses enfants plus maudits que les petits des loups,
Sa maison triste où vient regarder par les trous
L'essaim des écoliers qui s'enfuit dès qu'il bouge...

Dans les *Quatre Vents de l'Esprit*, livre un peu mêlé où Hugo a déversé le trop-plein de ses

tiroirs, il y a encore de très belles choses : le poème *la Révolution*, au livre Épique, (lequel malheureusement fait penser à je ne sais quelle chanson, *les Statues en Goguette*, je crois, qui en semble l'exacte parodie), est d'une maîtrise dans le style et dans la versification égale à celle des meilleurs poèmes de la *Légende*; et j'aime particulièrement, pour leur sérénité doucement extasiée et contemplative, sans rien de ce stoïcisme agressif qu'on trouve trop souvent chez Hugo, les *Promenades dans les Rochers*, aux beaux vers descriptifs comme :

Un tourbillon d'écume, au centre de la baie
Formé par de secrets et profonds entonnoirs,
Se berce mollement sur l'onde qu'il égaie,
Vasque immense d'albâtre au milieu des flots noirs.

ou plus loin :

L'orage avec son bruit, le flot avec sa fange,
Passent; le tourbillon, vénéré du pêcheur,
Reparaît, conservant dans l'abîme où tout change
Toujours la même place et la même blancheur;

aux admirables vers d'idées comme :

Notre sort est chétif, nos visions sont belles.
L'esprit saisit le corps et l'enlève au grand jour.
L'homme est un point qui vole avec deux grandes ailes,
Dont l'une est la pensée et dont l'autre est l'amour.

ou encore :

L'Océan devant lui se prolongeait, immense,
Comme l'espoir du juste aux portes du tombeau.

L'inspiration de ces vers parus en 1881 a quelque chose de l'inspiration des *Feuilles d'Automne*, plus tendre, plus douce, plus humble que celle des œuvres de Hugo à partir des *Contemplations* et de la *Légende*; comme si, à cinquante ans de distance, le vieux poète eût entendu un écho de son âme de jeune homme. Et ce sont peut-être les vers de cette sonorité moins bruyante, plus pure, plus suave, plus *humaine*, qu'on aimera toujours davantage chez Hugo, une fois passées la première surprise et la première admiration qu'auront données aux lecteurs ses grands coups de tonnerre.

*
* *

On ne doit pas confondre dans l'œuvre de Hugo, ainsi qu'on le fait souvent, ces poèmes de la décadence, d'ailleurs semés, comme on le voit, de fort beaux vers, avec certains poèmes

posthumes qui sont de sa meilleure manière, tel que la *Fin de Satan* ou *Dieu*.

Certains livres de la *Fin de Satan*, surtout le deuxième, le *Gibet*, peuvent compter en effet parmi les chefs-d'œuvre de Hugo. Il s'y élève maintes fois à la hauteur des *Contemplations* et de la *Légende*. Mais le poème est inachevé; on peut soupçonner que Hugo l'a abandonné pour deux raisons : d'abord parce que le plan, de la chute de Satan à l'ascension de Lucifer, en passant par Nemrod, Jésus, la prise de la Bastille, Camille et Lucile Desmoulins, était vraiment par trop ample, d'une amplitude qui touchait à l'absurde; — et ensuite parce que l'œuvre, commencée avant 1851, était sans doute apparue à Hugo comme trop *cléricale* après le coup d'État.

Quoi qu'il en soit, le livre contient quelques-uns des vers les plus magnifiques ou les plus délicieux qu'il ait faits. Toute la partie relative au Christ forme une *Vie de Jésus* très vivante quoique orthodoxe, et presque réaliste, qui, remarquons-le, quand elle fut composée, préludait à celle de Renan.

L'entrée à Jérusalem :

Il avait les cheveux partagés sur le front...

— le beau morceau intitulé : *Deux différentes manières d'aimer*, avec cet adorable vers sur Marie-Madeleine, un des vers de Hugo où l'on sent le mieux la tendresse attentive et charmée qu'il avait comme tous les génies mâles pour l'Éternel Féminin :

On pouvait à ses doigts distinguer vaguement
Le cercle délicat des bagues disparues.

— la prophétie du Christ : *Christ voit ce qui arrivera*, pleine d'une résignation divine et comme d'une mélancolique nostalgie de l'avenir :

Trois jours après ma mort je ressusciterai;
Mais quand j'apparaîtrai blanc, près de la fontaine,
Vous me verrez ainsi qu'une forme incertaine;
Madeleine croira que c'est le jardinier...

— enfin la scène épique de Barabbas libre, errant par la campagne assombrie et tout à coup heurtant la Croix :

Jésus mort répandait un rayonnement blême :
La mort, comme n'osant s'achever elle-même,
Laissait flotter au trou vague et sanglant des yeux
Le reste d'un regard tendre et mystérieux...

pourraient se ranger parmi les plus beaux fragments de la *Légende*. (Et peut-être, telle pièce de

la *Légende* : *Première Rencontre du Christ avec le Tombeau*, n'est-elle qu'un morceau détaché par avance de la *Fin de Satan*; l'inspiration et la forme, ici et là, sont très voisines.)

La traduction du *Cantique des Cantiques* est également admirable. Ces beaux vers :

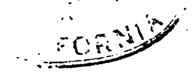
Elle s'occupe aussi des choses de la terre,
Car la feuille du lys est courbée en dehors...

ou :

La forme de son ombre est agréable aux champs...

sont parmi les plus originaux, les plus *inédits* que Hugo ait osés.

Le volume intitulé *Dieu* date à peu près de la même époque : — on sait que *la Fin de Satan* et *Dieu* complétaient la trilogie que Hugo annonçait dans la préface de la *Légende*, trilogie où il voulait « exprimer l'humanité dans une espèce d'œuvre cyclique; la peindre successivement et simultanément sous tous les aspects, histoire, fable, philosophie, religion, science, lesquels se résument en un seul et immense mouvement d'ascension vers la lumière. » Sans doute, il fut plus tard effrayé lui-même de sa mégalomanie, et, désespérant de se surpasser après la *Légende des*



Siècles, il préféra remettre la publication des deux autres volumes jusqu'après sa mort. Ce livre, *Dieu*, est encore presque inconnu du public, — je dis du public qui lit les vers. Je ne serais pas surpris si plus tard, après que son admiration fervente aura épuisé toute l'œuvre publiée par Hugo lui-même, ce public *découvrait* plusieurs de ses ouvrages posthumes comme il a découvert déjà la *Fin de Satan*; *Dieu* sera certainement pour lui l'un des plus féconds en surprises. C'est en tous cas un de ceux où la puissance verbale de Hugo éclate dans sa plus prodigieuse somptuosité, peut-être même, de tous les poèmes de Hugo sans exception, celui où son vocabulaire est le plus inépuisablement adéquat à la traduction de toute image, même fantastique, de toute idée, même métaphysique.

Dans *Toute la Lyre* aussi, parmi trop de « premiers états » de pièces déjà publiées, on lit encore des poèmes admirables, comme *le Tombeau de Théophile Gautier*, ou le beau sonnet à madame Judith Gautier, *Ave Dea, moriturus te salutat*, si sereinement mélancolique, si profondément incliné, avec une sorte de galanterie titanique, devant la beauté sœur de la mort.

Les *Années Funestes*, un livre également posthume qui à son apparition a passé presque

inaperçu, recueil de poèmes politiques, de pamphlets contre l'Empire mis en vers, continuent, en les répétant un peu, les *Châtiments*; on y trouve pourtant de beaux passages tour à tour éloquents (*Mentana*), pleins de verve (*Un Président*), ou même charmants et qui étonnent chez ce vieillard, comme telle strophe quasi verlainienne de ces *Coups de clairon*, suite prodigieuse de 556 vers de cinq pieds :

Les belles fantasques
A l'œil tendre et fou
Qui nouaient des masques
Derrière leur cou...

Et il n'est pas jusqu'à cette *Dernière Gerbe*, moissonnée tout récemment, où l'on n'ait lié de beaux poèmes, pieusement glanés parmi les manuscrits de Hugo, et qui, datant de toutes les périodes de sa vie, forment par leur assemblage comme un résumé de son œuvre poétique.

*
* *

Cette analyse, même rapide, serait incomplète si je ne citais, au moment de la clore, quelques vers isolés de Hugo, qui n'ont pu y

trouver place, et qui comptent parmi les plus beaux de son œuvre, et les plus beaux de la langue française. La plupart sont même de ces *vers-types* que connaissent bien les poètes, de ces vers qui suffisent parfois à créer une vision des choses, à orienter une imagination, et peuvent à eux seuls enfanter tout un poème ou tout un livre, — tels que :

L'orageuse gaîté des Néréides nues.

...

Le vieil anneau de fer du quai plein de soleil.

...

Quand l'eau profonde monte aux marches du musoir.

...

Pauvres autels sculptés par des sculpteurs de proues.

...

Une émeraude où semble errer toute la mer.

...

..... les clairons dont le cuivre
A l'air de se dissoudre en fanfare et de vivre.

...

De molles nudités sans fin continuées,
Toutes ces déités que nous nommons nuées.

...

Toute la mer semblait flotter dans ses cheveux.

...

..... la clameur du triste lac Stymphale,
Partie horrible et rauque, arrivait triomphale.

Les monts sortaient de l'eau comme une épaule nue.

...

Le glaive d'air, le vent, le glaive d'eau, la pluie.

...

Et la mer d'Ionie aux grandes îles d'or,
Ce gouffre bleu d'où sort l'odeur des violettes.

...

Des satyres, couchés sur le dos, égrenant
Des grappes de raisin au-dessus de leur têtes,
... Têtant la nymphe Ivresse en leur riante envie...

(Ces derniers vers ont sans doute inspiré, notons-le en passant, ces vers de Mallarmé dans l'*Après-midi d'un Faune* :

Ainsi quand des raisins j'ai sucé la clarté,
Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide,
Et soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
D'ivresse, jusqu'au soir je regarde à travers.)

On peut dire d'ailleurs que chacun de ces vers de Hugo, depuis cinquante ans, a été (avec les différences fatales d'inspiration et de technique) repris et refait par vingt poètes.

Je ne veux citer que les moins connus ; je ne parle naturellement pas de tous ceux qu'on sait par cœur, comme

Les grands chars gémissants qui reviennent le soir.

..... la chanson naïve et monotone
Que chante un mendiant à l'angle d'un vieux pont.

..... l'artiste grec qui versa de sa main
Quelque chose de beau comme un sourire humain
Sur le profil des Propylées.

...

L'ombre était nuptiale, auguste et solennelle.

...

Vêtu *de probité candide* et *de lin* blanc.

(Vers-type dont, par exemple, s'est certainement souvenu Verlaine dans ce charmant vers sur Mme de Maintenon, fait de la même manière :

L'ombre douce et la *paix* de ses coiffes *de lin*.)

Comme encore :

Un jet de saphirs sort des bouches des dauphins.

La rose épanouie et toute grande ouverte,
Sortant du frais bouton comme d'une urne ouverte,
Charge la petitesse exquise de *sa main*.

Et, si l'on peut dire, tout Samain (*Mon âme est une infante...*) tient en effet dans ces vers-types. Comme encore :

..... Au fond de cet *œil* comme l'onde vitreux,
..... Ce qu'on distinguerait, c'est mirage mouvant,
Tout un vol de *vaisseaux* en *fuite* dans le vent.

(Vers-types, remarquons-le aussi, des beaux vers de Hérédia sur Cléopâtre :

... Vit dans ses larges *yeux* étoilés de points d'or
Toute une mer immense ou *fuyaient* des *galères*.)

Lisez aussi, dans *Eviradnus*, ces délicieux vers-types de tous les vers « jardiniers » qui fleurissent à foison dans notre poésie :

Des branches de glaïeuls et de genévriers,
Des roses, des bouquets d'anis, une jonchée
De sauge tout en fleur nouvellement fauchée,
Couvrent d'un frais parfum de printemps répandu
Un tapis d'Ispahan sous la table étendu.

Et plus loin, dans *Eviradnus* encore, ces vers cités si souvent, d'une si prodigieuse musicalité, et qui semblent depuis Hugo chanter dans tous nos « clairs de lune » :

La mélodie encor quelques instants se traîne
Sous les arbres bleuis par la lune sereine,
Puis tremble, puis expire ; et la voix qui chantait
S'éteint, comme un oiseau se pose : tout se tait.

etc., etc. L'œuvre de Hugo abonde en beaux vers de ce genre, en vers-modèles, en vers-formules, que la plupart des poètes, depuis lors, ont recommencé en les variant seulement dans le détail.

*
* *

On pourrait distinguer dans l'œuvre immense de Hugo trois et même quatre « manières » : la

première serait la manière à la fois un peu rhétoricienne et un peu courte des *Odes et Ballades* et des *Orientales*, où le jeune Hugo, en sage classique d'abord, puis en romantique émancipé, apprend son double métier de versificateur et d'écrivain.— La deuxième serait celle des *Feuilles d'Automne*, des *Chants du Crépuscule*, des *Voix intérieures*, des *Rayons et des Ombres*; elle est déjà plus large et plus vivante, plus sentimentale ensemble et plus philosophique : le poète dont Hugo cite le plus souvent le nom dans ses vers est alors Virgile, et, sans doute, il se compare au doux rêveur des *Églogues* et au grand chantre de l'*Enéide*, moins fort pourtant, moins viril, plus délicat et plus tendre que lui. — La troisième manière, qu'on pourait appeler la grande manière, est celle des *Contemplations*, (surtout, nous l'avons vu, dans le second volume), des *Châtiments*, de la *Légende des Siècles*; c'est à elle aussi qu'il faut rattacher ces deux beaux livres posthumes, *la Fin de Satan* et *Dieu*. Le souvenir de l'élégiaque Virgile continue à hanter l'esprit de Hugo, mais le poète qui occupe le plus souvent ses rêves est maintenant le farouche Dante. Il n'est pas sans rappeler Dante, en effet, dans maints poèmes; et l'exil vient parfaire la ressemblance. Le vieux

Florentin fut d'ailleurs plus malheureux dans le noir Paris que Victor Hugo dans la verte Guernesey, et le « contemplateur triste, mais serein », reste moins infernal que le bizarre et sublime amant de Béatrice. — Enfin, la quatrième et dernière manière, qu'on peut dater de la *Chanson des Rues et des Bois* et qui se termine avec la vie même de Hugo, est celle des derniers ouvrages : *l'Année terrible*, *le Pape*, *l'Ane*, *la Pitié suprême*, etc. Plus abstraite, plus antithétique, plus abrupte, trop verbale, cette manière est souvent « de la manière ».

Il faut ajouter, pour être complet, que l'influence latine, représentée par Virgile et par Dante, ne fut pas la seule à s'exercer sur le génie de Hugo, et que, si le verbe est latin chez lui (il admirait fort un poète très différent de lui comme Horace, pour la seule maîtrise de son style), l'inspiration a très souvent quelque chose de germanique, dû sans doute aux origines de Hugo (ses ancêtres paternels habitaient la Lorraine, voisine de l'Allemagne) : un sentiment du mystère, quelque chose de sombre, de métaphysique, d'*irrationnel* que n'ont pas les Latins, de médiéval comme les burgs du Rhin, d'enchevêtré comme la forêt arminienne, de musical comme l'âme allemande.

(« La musique est dans tout, un hymne sort du monde... ») Il y a déjà du Wagner dans Hugo[1]. *Les Burgraves* sont comme un livret de Wagner sans musique. Il est probable que le grand musicien révolutionnaire a pensé à lui-même en créant dans les *Maîtres Chanteurs* son Walther, jeune héros de l'art, poète ingénument génial, qui triomphe des vieux champions de l'École ; mais la ressemblance de son héros avec le Hugo de *Hernani* se trouve peut-être plus grande encore. — Et si ce double caractère latin et germanique de Victor Hugo est comme résumé dans son nom, par un de ces hasards qui semblent l'effet d'une harmonie préétablie entre le nom de certains hommes et leur œuvre, on pourrait dire, trop subtilement sans doute, que

1. Dans le *Satyre* (rencontre singulière), Hugo semble même avoir prévu, jusqu'en ses détails, le Prélude de l'*Or du Rhin* :

> Le satyre chanta la terre monstrueuse :
> L'eau perfide sur mer, dans les champs tortueuse,
> Sembla dans son prélude errer comme à travers
> Les sables, les graviers, l'herbe et les roseaux verts.

L'Eau tortueuse, son errance à travers les roseaux, tout y est, — jusqu'au mot *prélude*, jusqu'à l' « effet » de *crescendo* qui, dans l'*Or du Rhin*, tire peu à peu du *mi bémol* fondamental de glauques harmonies toujours plus riches et plus sonores :

> Puis il dit l'Océan, typhon couvert de baves,
> Puis la terre lugubre avec toutes ses caves,
> Son dessous effrayant, ses trous, ses entonnoirs
> Où l'ombre se fait onde, où vont des fleuves noirs... etc.

l'ordre même des deux noms reproduit l'histoire de son développement, qu'il commença par être plus latin et devint plus germanique, et qu'il fut plus Victor au début de sa vie, et plus Hugo à la fin.

Il va sans dire aussi que les formes successives qu'on peut essayer de déterminer dans son œuvre énorme se sont enchaînées insensiblement, se sont mêlées, parfois ont même empiété l'une sur l'autre. Ainsi, nous l'avons vu, la pièce intitulée *Fantômes*, dans *les Orientales*, est déjà une *Feuille d'Automne*; de même certains vers, dans les *Contemplations*, sont encore de la même inspiration que les *Rayons et les Ombres*, tandis que d'autres y font déjà présager la *Légende des Siècles*. Et la *Fin de Satan* et *Dieu*, qui datent des grandes années, annoncent la « manière apocalyptique » des derniers poèmes. La nature ne fait pas de bonds, le génie non plus.

L'histoire de ces manières successives coïncide pour ainsi dire avec l'histoire de la poésie française au XIXe siècle. Hugo a égalé, puis dépassé Lamartine et Vigny; il a enfanté Leconte de Lisle et Gautier, et par Gautier, en un certain sens, Baudelaire; il a, çà et là, évoqué Verlaine; il a même, dans ses œuvres souvent obscures de la fin, montré à Mallarmé le chemin des

ténèbres. Toutes les écoles, le Romantisme, le Parnasse, le Symbolisme, peuvent se réclamer de lui. Le vers classique lui doit sa plus large perfection; il a créé le vers romantique; le vers libre aurait le droit de l'invoquer, au besoin, comme un précurseur inconscient. Le xix[e] siècle a été trop fécond en grands hommes pour se résumer dans un homme, si grand qu'il soit : contrairement à ce qu'on a souvent écrit, le siècle dernier ne sera sans doute pas, pour nos petits-neveux, le siècle de Victor Hugo. Mais Victor Hugo sera le poète du siècle. Hugo domine les autres de toute son œuvre énorme, la plus massive à la fois par la quantité et la plus riche par la qualité, la plus architecturale et la plus fouillée, cathédrale vaste comme un monde et ciselée comme une châsse, Notre-Dame de la poésie. Le temps, qui simplifie beaucoup, étouffera de moindres poètes, égaux à lui chacun dans sa forme originale, et dont il a même pu s'inspirer; Hugo les contiendra, et, par son ampleur même, demeurera tout entier. Le reste ne vivra qu'à son ombre : colosse de la forêt, Briarée aux cent bras, il absorbera tout le soleil de la gloire. Lamartine et Vigny mêmes ne seront que le deuxième et le troisième dans la trinité sacrée; Musset, Baudelaire, Leconte de

Lisle, diversement admirables eux aussi, seront comme écrasés par le voisinage du géant. Pour nous, qui peut-être venons trop tard dans une poésie trop vieille, nous devrons nous estimer heureux si l'on voit en nous des fils et des petits-fils qui ne soient pas trop indignes de l'aïeul, et si l'on reconnaît, dans les arbustes et les arbrisseaux nés de lui, la taille diminuée et la sève ralentie du grand chêne.

VI

Essayons maintenant de grouper en une synthèse les résultats de notre longue analyse. Nous avons erré dans l'œuvre du poète comme dans une forêt immense. Nous l'avons vue sous tous ses aspects, et à toutes ses heures. Nous y avons regardé naître l'aurore, resplendir l'azur, s'amonceler les nuages, luire l'éclair, descendre le soir, tomber la nuit. Nous avons admiré les antiques statues qui çà et là se dressaient aux clairières, et les blocs où s'ébauchaient « la figure de l'avenir ». Nous avons pénétré dans les antres profonds, nous avons gravi les hauts rochers; et parfois, comme Siegfried, nous entendions, sur l'arbre d'un grand poème, chanter l'oiseau d'un vers mélo-

dieux. Voici le moment de contempler la masse bleue et mouvante des feuillages, d'en embrasser toute l'étendue, d'en écouter tout le murmure. Après avoir étudié l'œuvre poétique de Hugo, tâchons de définir son génie.

*
* *

Hugo peut ne pas sembler, au premier abord, le plus original des poètes : un Vigny, un Baudelaire, un Verlaine même paraissent plus originaux que lui; mais aussi sont-ils plus particuliers. Pour employer la très juste comparaison d'un écrivain déjà cité, M. Rémy de Gourmont, si Verlaine, par exemple, est un violon, Hugo est un orgue; l'orgue est tout un orchestre, le violon n'est que le violon. Mais précisément l'originalité de l'orgue est d'être tout un orchestre : il contient le violon, le hautbois, la trompette, et donne à chacune de ces voix toute son intensité expressive, par le fait même qu'en les unissant il les oppose. Et il les fond en une seule, variée, tour à tour énorme et menue, puissante et frêle, qui est la sienne. Ainsi Hugo résume les autres magnifiquement; nous avons même indiqué plus haut qu'il a pris à

plusieurs de ses contemporains ce qu'ils avaient de spécial; mais ce qu'il prenait aux autres, il l'a fait sien et suprême. Ni Vigny, ni Leconte de Lisle, ni même Lamartine, n'ont eu au même degré dans cette unité profonde cette diversité prodigieuse. Ils sont variés; Hugo seul est total.

Et ce n'est pas seulement toute la poésie de son siècle qu'il résume; il résume encore, grâce à l'impersonnalité même de sa pensée, toute l'histoire des idées de son temps, sinon dans le détail infini, du moins dans les grandes lignes. Il a exprimé toutes les opinions de son époque, successivement et parfois même simultanément. Il a été, et de très bonne heure il en eut lui-même conscience, un de ces hommes « que Dieu

Mit au centre de tout comme un écho sonore ».

C'est là sa première originalité.

Ensuite, — on l'a dit, il faut le redire, — nul poète ne s'est servi, avec une virtuosité plus merveilleuse que Hugo, de l'immense clavier qu'est le dictionnaire. Nul en particulier n'a mieux fait jouer les rayons et les ombres, comme le pianiste fait jouer les touches blan-

ches et noires. Nul n'a su mieux que lui commander au verbe. Il en fut le Zeus : un signe de ses sourcils faisait trembler tout le vocabulaire. Il en fut le Neptune : il apaisait ou excitait, à son gré, la tempête des phrases ; toute son œuvre gronde d'un *Quos ego* éternel aux mots déchaînés. Il en fut le Jéhovah surtout ; un perpétuel *Fiat lux* alterne en ses vers avec un *Fiat umbra* perpétuel.

On a pu composer tout un recueil de ses métaphores[1]. Jamais Hugo n'a été pris de court par une idée : il avait toujours des images en réserve. Il a su tout dire ; il a même parfois, comme dans la *Trompette du Jugement*, ou dans la *Vision* qui ouvre la *Légende des Siècles*, exprimé l'inexprimable. On peut dire qu'il a comparé tout à tout. Il a bu aux sources de l'analogie universelle. Si le poète, comme d'aucuns le définissent, est celui qui découvre entre les choses le plus de rapports et les plus lointains, il fut non seulement un des plus grands, mais le plus grand des poètes. Et comme tous

1. Georges Duval, *Dictionnaire des Métaphores de Victor Hugo* (1888). Cf. également le livre récent de M. Edmond Huguet sur le *Sens de la forme dans les métaphores de Victor Hugo*. Il y a dans le *Victor Hugo* de M. Mabilleau des remarques excellentes au sujet de la faculté qu'avait Hugo de voir les idées sous l'aspect de formes et de couleurs.

les grands poètes, il a confondu, aux yeux de ses successeurs immédiats, sa poésie avec la poésie. Le poète fut pour eux un évocateur de formes et un assembleur d'images, plus encore qu'un traducteur de sentiments et d'idées; il y eut même un grave excès en ce sens après lui : certains poètes subirent la belle folie des formes et des images. L'excès vint de lui, comme de lui viendront, pendant un ou deux siècles, tout le mal et tout le bien de notre poésie.

Enfin, l'épithète qui a reparu le plus souvent dans l'analyse de son œuvre poétique pour caractériser tel vers ou tel poème, c'est peut être l'épithète de *mystérieux*. Hugo a en effet senti et exprimé le mystère d'une façon qui n'avait pas eu sa pareille avant lui et qui ne sera peut-être plus égalée. « D'où venons-nous? Où allons-nous? Pourquoi la vie ? Pourquoi ce caillou ? Pourquoi les autres — et moi-même? » L'homme se pose et se posera sans doute éternellement ces questions sans réponse : Hugo, de tous les poètes, est celui qui a exprimé le plus fortement l'angoisse qu'éprouve l'homme en se les posant, l'angoisse à la fois tragique et douce que tous nous ressentons devant les choses. Il a été vraiment le Songeur, comme il aimait à dire. Il a fait frissonner autour du monde l'atmosphère sacrée qui l'en-

13

veloppe pour l'esprit religieux ou métaphysique; il l'a contemplé comme un Ezéchiel ou un Thalès, comme un Saint François ou un Spinoza. Il a senti passer dans ses cheveux le vent de la peur prophétique; il a entendu les harmonies des sphères; il a lu la douceur fraternelle dans l'œil de la bête ; il a vu le divin à fleur de la vie. Il fut un philosophe visionnaire; il fut un prêtre halluciné du Dieu inconnu.

A ces trois principales caractéristiques de Hugo : — « écho sonore », maître du verbe, poète du mystère, — correspondent les principales objections que son œuvre a suscitées.

On lui a d'abord reproché d'avoir mis, à force d'être l' « écho sonore » de son temps, trop de politique dans ses vers. Mais s'il y en a mis parfois un peu trop, il avait le droit d'en mettre. Lui interdire de célébrer, avec des acclamations ou des imprécations, les grands événements politiques auxquels il assista, c'est méconnaître ce qu'est l'âme d'un vrai poète. Ce qui la constitue, c'est la possibilité indéfinie d'une réaction en même temps anormale et humaine[1] à toute la vie; et la vie de la cité fait partie

1. Anormale par la quantité, par sa force, humaine en son fond, par la qualité.

de la sienne comme le rêve ou l'amour. Il faut, sans doute, que le poète la chante en poète, et nous avons été des premiers à reconnaître que Hugo n'y avait pas toujours réussi. Mais il y a réussi maintes fois, et admirablement. On ne saurait assez le répéter : il n'y a pas de sujets interdits; il n'y a pas de beauté canonique ; tout peut être beauté à qui sait voir. Défendre certains sujets au poète, c'est reprendre, presque un siècle après la révolution romantique, la conception des classiques dégénérés, contre quoi le romantisme s'était élevé si justement, la conception aristocratique d'une poésie fermée. La pente est rapide; après avoir interdit certains sujets, on en arriverait à interdire certains mots, tout comme les derniers classiques; et pourtant

Pas de mot où l'idée au vol pur
Ne puisse se poser, tout humide d'azur !...

Un grand poète, sur un sujet vulgaire ou même laid, écrira un chef-d'œuvre : lisez *la Vache* ou *le Crapaud*, dont le titre seul eût fait pâlir d'horreur Saint-Lambert ou l'abbé Delille. A plus forte raison, il n'est pas de sujet politique où le poète ne puisse trouver un prétexte à de beaux vers. Témoin *Mil huit cent onze*, poème de circonstance rétrospectif, si l'on peut dire, sur la

naissance du Roi de Rome, qui est un des plus justement célèbres de Victor Hugo. Il n'y a pas de sujets bons ni mauvais; il y a de bons et de mauvais poètes. En poésie plus que partout ailleurs, « il y a la manière ».

En second lieu, la puissance verbale de Hugo l'a fait accuser souvent de rhétorique. Et il est vrai qu'il y a parfois un peu trop d'éloquence, et même de rhétorique, dans ses vers. Mais où n'y en a-t-il pas? Il y en a chez Lamartine, chez Vigny, chez Baudelaire même.

> Prends l'éloquence et tords-lui son cou,

a dit Verlaine; mais c'est peut-être parce qu'il n'avait pas de souffle. Et puis quel grand poète n'a pas de défaut? *Aliquando bonus dormitat Homerus.* L'Énéide ne laisse pas d'être parfois ennuyeuse; Dante développe trop longuement une cosmogonie enfantine; l'euphuisme de Shakespeare paraît souvent insupportable. Le péché de Hugo, c'est la rhétorique; soit! Cela l'empêche-t-il d'avoir écrit *Booz endormi*, *Veni Vidi Vixi*, et *Paroles sur la Dune?* Dénier à Hugo le titre de poète parce qu'il n'est pas toujours exempt de rhétorique, et le restreindre, comme on l'a fait récemment, à n'avoir été qu'un ora-

teur, c'est ramener la définition de son génie tout entier à une seule de ses caractéristiques, c'est réduire Homère à n'être qu'un conteur, Virgile qu'un bucolique, Ronsard qu'un helléniste, Chénier qu'un Alexandrin, Musset qu'un sentimental, Baudelaire qu'un satanique, et Verlaine qu'un musicien. Il se peut que Victor Hugo ait été trop souvent un orateur, et même un rhéteur : ce n'en est pas moins un très grand poète, — ou les mots n'ont plus de sens.

Enfin, à force d'exprimer le mystère des choses, Hugo s'est maintes fois attiré, de son vivant, le reproche d'être obscur. Mais ce reproche nous paraît aujourd'hui un peu démodé. En fait d'obscurité, nous avons eu mieux. Maints poètes nous ont donné des œuvres auprès desquelles les vers les plus abscons de Hugo sont éblouissants de clarté. Nous avons vu toutes les ombres de l'Erèbe épaissies à souhait autour d'idées qui, lorsqu'on les avait saisies, ne valaient pas tant de mystère; ce n'était pas toujours, selon l'expression de Mallarmé,

Une rose dans les ténèbres...

Remarquons, d'ailleurs, que les sujets mêmes traités par Hugo l'ont contraint parfois à cette

obscurité. Il est difficile de parler du néant, par exemple, en vers radieux. Il faut dire obscurément les choses obscures, et clairement les choses claires. C'est ce qu'il a presque toujours fait.

Au reste, on aura beau accumuler les objecjections autour de son œuvre poétique ; on ne fera pas qu'il n'y ait, dans cette œuvre, une certaine réalité supérieure à toutes les négations, une quantité de force humaine et de beauté éternelle, quelque chose de profond, de naturel et d'*élémentaire*, comme l'énergie dans le bras d'un athlète ou la chaleur dans un morceau de houille, — une part de cette « substance mystérieuse, de quelque nom qu'on la nomme, pensée, intelligence, raison, âme, esprit », — ajoutons : imagination, rêve, — que l'homme sécrète, selon la belle idée de Maurice Mæterlinck, comme les abeilles sécrètent le miel, que sa destinée manifeste est de produire, et que l'œuvre de Victor Hugo nous offre plus dense et plus lumineuse que n'importe quelle autre dans la poésie française.

VII

Le technicien chez Hugo est égal au poète. Il a fait lui-même grand bruit de la révolution qu'il avait accomplie dans la prosodie et le style; il n'a jamais manqué une occasion de réclamer en prose — et même en vers, pour mieux immortaliser son triomphe, — l'honneur d'avoir « sur les bataillons d'alexandrins carrés » fait « souffler un vent révolutionnaire », et « mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire ». Et certes, il en avait le droit : à y regarder de près, Hugo est bien le principal auteur de la réforme technique réalisée par le romantisme. Chénier n'avait eu le temps que d'essayer quelques enjambements, quelques coupes brisées, et de rendre plus coloré, et surtout plus plastique, le vo-

cabulaire de son temps [1]. Lamartine fait le vers comme J.-B. Rousseau, et parle au début la langue de Fontanes ou de Chênedollé (plus tard, il aura des hardiesses de style exquises ou admirables, mais c'est après Hugo et peut-être même sous son influence, par émulation). L'espiègle Musset, hardi comme un page, n'a rimé ses premières ballades qu'en 1828, alors que Hugo avait déjà publié les *Odes et Ballades* et la Préface de *Cromwell*; et le grave et noble Vigny, si son style est magnifiquement drapé, rêvait en sa tour d'ivoire des rêves où la réforme métrique tenait peu de place.

Le vrai coadjuteur, et peut-être inspirateur de Victor Hugo dans la réforme romantique, est Sainte-Beuve. Le *Tableau de la Poésie française*, où Sainte-Beuve s'enchantait aux rythmes de

1. Cf. par exemple ces enjambements et ces coupes dans l'admirable *Aveugle* :

> C'est ainsi qu'achevait l'Aveugle en soupirant,
> Et près des bois marchait, faible, et sur une pierre
> S'asseyait; trois pasteurs, etc...

et plus loin :

> Soleil qui vois, entends, connais tout; et toi, mer,
> Fleurs, terre et noirs Dieux des vengeances trop lentes,
> Salut! venez à moi, de l'Olympe, habitantes,
> Muses; vous savez tout, vous, Déesses; et nous
> Mortels, ne savons rien qui ne vienne de vous.

ou encore dans les vers célèbres et délicieux :

> Les belles font aimer, elles aiment. Les belles
> Nous charment tous. Heureux qui peut être aimé d'elles.

la Pléiade, les *Poésies de Joseph Delorme* et les *Consolations*, où il ne reculait pas devant le détail familier, ont certainement contribué à l'émancipation du rythme et du verbe chez Hugo. Mais Sainte-Beuve était moins un poète qu'un critique.

Hugo, en tant que poète, n'a donc pas eu tort de tirer tout l'honneur à soi, et de se poser en Danton du romantisme. Mais, si l'on considère le fond des choses, sans se laisser éblouir par les métaphores jacobines que sa verve a prodiguées là-dessus, il faut reconnaître qu'au moins pour la prosodie l'importance de la révolution romantique a été quelque peu exagérée.

M. Pellissier a calculé que, sur dix vers de Hugo', neuf étaient classiques. Et encore, comme le remarque fort justement M. Gustave Lanson, a-t-il pris pour texte de comparaison les vers postérieurs à 1850, bien plus romantiques de forme que ceux des recueils précédents. Ces vers romantiques diffèrent eux-mêmes fort peu des vers classiques : Hugo n'a osé y abolir ni la loi qui interdit l'hiatus, ni la loi qui ordonne de couper le vers à l'hémistiche, ni la loi de l'alternance des rimes, ni encore moins la rime qu'il a au contraire renforcée : il n'a pas deviné la moderne assonance, cette fausse rime exquise, où

notre poésie peut retrouver une seconde jeunesse de forme, et que Lamartine avait indiquée naïvement, par nonchalance, et sans même peut-être s'en apercevoir dans le feu de l'improvisation. On trouve chez Lamartine, en effet, les assonances de « cèdre » et « funèbre », d' « hymnes » et d' « abîmes », d' « algues » et de « vagues » (*Chute d'un ange*).

A bien examiner ce que Hugo et les romantiques ont apporté de nouveau dans la prosodie, c'est l'enjambement, — qui peut produire de beaux effets, mais qui n'est pas toujours utile, ni même heureux ; — le vers trimètre :

Les fleurs au front, | la boue aux pieds, | la haine au cœur...
Où rien ne vibre, | où rien ne tremble, | où rien ne souffre...

— qui est excellent, mais dont il ne faut pas abuser sous peine d'essouffler le rythme de l'alexandrin, — et le vers juste à l'œil et faux à l'oreille :

Personne pour toi. Tous | sont d'accord. Celui-ci...
Là c'est un soldat, là | c'est un juge, un tribun...
Chante! il faut chanter. Aime! | il faut aimer. Aimons.

— qui, à de très rares exceptions, est mauvais. En outre, les romantiques sont revenus, avec

un sentiment très juste de la mesure[1], à la rime riche de Malherbe. Pour les rythmes, s'ils en ont inventé quelques-uns, presque tous avaient été déjà essayés par Ronsard et la Pléiade.

Et, en réduisant à son exacte valeur cette fameuse révolution romantique, nous ne rabaissons pas le mérite de Hugo; il ne pouvait faire plus : on n'innove jamais que très peu. La croyance en une révolution, fût-ce une révolution prosodique, est une idée mystique, pour ainsi parler, qui néglige les conditions de la vie : à vrai dire, il n'y a pas de révolutions, il y a des sauts brusques dans l'inconnu, suivis de retours non moins brusques en arrière ; il n'y a de durable que ce qui est obtenu par évolution. Et l'évolution est forcément très lente. Ce n'est pas, d'ailleurs, une raison pour se décourager et la ralentir encore, c'en est une, bien plutôt, pour y travailler de son mieux. Voyez ce que toute une génération, la génération parnassienne, a apporté de nouveau en prosodie : tout juste le vers trimètre sans césure à l'hémistiche :

Elle filait pensivement la blanche laine...

— vers qui était déjà indiqué dans Hugo, mais

1. Que n'ont pas toujours su observer les Parnassiens, chez qui la rime riche devient souvent un véritable calembour.

avec la césure obligatoire, et dont les parnassiens ont achevé l'évolution naturelle[1]. — Nous sommes, en art comme partout ailleurs, des fourmis qui traînons un fétu de paille. Rendons-nous en compte — et ne nous lassons pas de le traîner.

C'est en matière de style que Hugo a vraiment été un très grand initiateur. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer ce que publiaient les poètes, et aussi les prosateurs (sauf Chateaubriand), vers 1815 et vers 1835. A vingt ans de distance, le changement est complet; au lieu de ce style pâle, sourd, anémique, à la gesticulation factice, qu'on trouve chez les derniers classiques, le style est haut en couleur, sonore, généreux, et son mouvement n'est que le geste de l'idée. Plus de périphrases flasques et vaines, mais de solides métaphores; plus de termes trop généraux, selon le précepte mal compris de Buffon : tous les mots particuliers, toutes les expressions techniques viennent augmenter le vocabulaire; plus

1. Et encore Banville, qui avait risqué ce vers charmant, en a-t-il eu ensuite un remords, et l'a-t-il remplacé dans l'édition suivante par celui-ci, qui est un peu ridicule :

Elle filait d'un doigt pensif la blanche laine.

Ce sont les autres poètes du Parnasse qui ont mené à bien cette petite réforme prosodique.

de vocables notés d'infamie, « marqués d'un F », plus de mots proscrits : tous ont droit de cité dans le vers français. C'est à Hugo principalement qu'on doit cette libération et cet enrichissement du style. Au sacre des rois, à la fin de la cérémonie, on lâchait tout un vol de colombes qu'on avait jusque-là retenues prisonnières dans une grande cage. Hugo a délivré les mots captifs dans la volière classique, et les a lâchés aux quatre vents de l'esprit.

Et il a continué d'innover, même quand la révolution eut été victorieuse. C'est lui encore qui, l'un des premiers, a attribué un sens concret aux termes abstraits, tels que que « ondulation », « évanouissement », — doublant ainsi notre vocabulaire pour traduire les impressions physiques. Et si cette autre nouveauté n'a pas fait fortune et semble restreinte à son œuvre, il n'en faut pas moins noter l'accouplement, l'espèce de *crase* de deux substantifs qu'il pratiqua souvent à partir de 1850, le « pâtre promontoire », le « bœuf peuple », le « cheval aurore », le « vautour aquilon », etc., et qui formèrent comme on l'a dit récemment et pittoresquement, des « mots centaures[1] ». Notons aussi

1. M. Marius-Ary Leblond, *La Grande France*, février 1902.

qu'il a pour ainsi dire recréé, si c'était les recréer que leur rendre toute leur force par l'usage qu'il en faisait, des épithètes comme « hagard », « effaré », « fauve », des verbes comme « étoiler » employé activement (étoiler l'ombre), termes qui, sans doute, existaient avant lui, mais qui étaient presque tombés en désuétude. Hugo est un magistral enseigneur de mots, et avec Rabelais, le torrent de verbes le plus irrésistible qui coule à travers les lettres françaises.

VIII

Le dramaturge, le romancier, l'historien, le critique même en Hugo, s'ils ne grandissent pas sa gloire de poète, ce qui est impossible, l'élargissent encore. Même à un rapide examen, le reste de son œuvre apparaît, sinon égal à son œuvre poétique, du moins très vaste et très haut encore, et parachève son immense figure.

La théorie du drame romantique est exposée dans la préface de *Cromwell*. Cette préface, — toute orientée par l'idée que Hugo avait à ce moment de devenir le Shakespeare français, et qui subordonne en conséquence la poésie lyrique à la poésie dramatique, — cette préface a été trop vantée : non qu'elle manque d'in-

térêt, même aujourd'hui; elle est pleine d'idées au contraire; mais ces idées n'ont plus guère qu'une valeur représentative de l'état d'esprit romantique, et sont rarement justes, au moins dans la première partie, la partie historique. Celle-ci, dans laquelle Hugo essaie de fonder la vérité du romantisme sur l'histoire de la poésie universelle, est une assez vaine logomachie, où, pour un exemple probant que cite Hugo à l'appui de ses théories, on en pourrait citer vingt qui leur sont contraires.

Hugo en effet y arrange pour les besoins de sa cause toute l'histoire de la littérature, avec une subtilité scolastique assez étonnante chez un jeune homme. Il prétend, par exemple, que Pindare, ce type du lyrique, est un poète épique. Sa théorie même des trois périodes qu'aurait traversées la littérature universelle, — période lyrique aux temps primitifs, période épique dans l'antiquité, période dramatique dans les temps modernes, — est absurde. Sans doute la Bible est souvent lyrique, mais elle contient de véritables fragments d'épopée; sans doute Homère est un poète épique, mais l'œuvre d'Eschyle est dramatique, et ne date pourtant pas d'hier.

Mais si le jeune auteur de la Préface travestit

la vérité historique, il a déjà le sens de l'*historique*, ce qui est beaucoup. C'était là, peut-on dire, un sens qui manquait aux hommes du XVIIe et même du XVIIIe siècles. Le monde à leurs yeux était fixe. Hugo a déjà le sens du devenir, que révélera pleinement *la Légende des Siècles*. On sent, à le lire, que quelque chose est changé dans la pensée européenne : Hegel médite encore à la même heure outre Rhin, et déjà un jeune homme chétif, nommé Auguste Comte, prépare, en donnant des leçons et faisant passer des examens à l'École polytechnique, son *Cours de philosophie positive*.

D'ailleurs, la théorie des *trois périodes* de la poésie, — lyrique, épique, dramatique, — chez Victor Hugo, ne fait-elle pas songer d'avance à la théorie des *trois états* de la pensée, — théologique, métaphysique, positif, — chez Auguste Comte?

Et puis voici le premier poète français qui ne réduise pas toute la littérature aux littératures classiques et à la littérature française du XVIIe et du XVIIIe siècle. Il parle de Dante, de Cervantes, de Milton, de Shakespeare. Son œil curieux regarde au delà des frontières, dans l'ardente Castille ou la brumeuse Thulé, et plonge entre l'antiquité et les temps modernes,

14.

dans le sombre moyen âge. Tout cela est très nouveau.

Et enfin, si la théorie du romantisme est mal fondée en raison, elle l'est fort bien en nature, et, assez fausse au point de vue des *idées*, elle dénote un *sentiment* très juste : à savoir que la littérature classique est finie et qu'il faut autre chose. Les idées du jeune Hugo sur l'histoire littéraire sont gonflées de vent, mais c'est le même vent qui « souffle à travers la montagne », et qui fait palpiter joyeusement les voiles de la nef romantique.

Tout ce que dit Hugo sur la règle des deux unités (car avec un instinct très profond de l'art français et en *vrai* classique, il met tout de suite hors de cause l'unité d'action) est fort juste. De même, la fameuse théorie du sublime et du grotesque, bien que présentée d'une façon un peu exagérée et agressive, demeure très acceptable si on la borne à réclamer le droit de mêler, dans un même sujet, les larmes et le rire.

Et pourtant, le théâtre romantique est resté fort au-dessous du théâtre classique. Rien n'a égalé au XIX[e] siècle les merveilles du XVII[e], les chefs-d'œuvre de Corneille, de Racine, de Molière. C'est que le théâtre romantique a manqué d'humanité. Hugo était artiste, peintre, et même

historien, mais n'était pas psychologue ; les âmes de ses héros sont vides de vérité humaine. Ce qu'il y a de bon dans ses drames, c'est le décor, le pittoresque, l'extérieur ; l'intérieur lui échappe. Aussi les meilleurs de ses drames sont-ils ses drames en vers où le néant du fond est caché par la beauté de la forme. Ceux qu'il eut le tort d'écrire en prose, *Lucrèce Borgia*, *Marie Tudor*, *Angelo*, sont dès aujourd'hui injouables, et presque illisibles. Il y a dans ces pièces d'involontaires bouffonneries qui eussent été dissimulées par la magnificence des vers, et que la prose laisse apparaître de cruelle façon.

Même dans ses drames en vers, ce n'est pas le drame qui est beau, ce sont les vers. La plupart de ses sujets sont des histoires à dormir debout. Qu'est-ce que ce bandit grand d'Espagne qui s'engage à mourir dès que l'homme qui lui a sauvé la vie sonnera du cor? Qu'est-ce que ce laquais devenu premier ministre qui, pouvant tout, ne se fait pas rendre d'abord par son ancien maître un papier compromettant? Les drames en vers de Hugo sont des mélodrames écrits par un poète de génie. Le théâtre romantique a magnifiquement avorté.

Mais il faut reconnaître que Victor Hugo en

est encore le représentant le plus illustre. Ses pièces, inférieures de beaucoup aux pièces de Corneille, de Racine et de Molière, sont supérieures à *Antony*, à *Chatterton* même; seul Musset, avec son grand drame touffu et génial de *Lorenzaccio* et ses fantaisies charmantes et profondes, peut et doit même être préféré à Hugo comme dramaturge; mais son théâtre est écrit en prose. Les drames en vers de Hugo sont ce qui a été créé de plus large et de plus durable dans le théâtre poétique du XIXe siècle. Il y a soixante-quatorze ans qu'on a joué *Hernani* pour la première fois; et malgré ses défauts, la pièce est toujours animée d'un souffle qui emporte tout. D'ailleurs, du premier coup, Hugo avait produit là son chef-d'œuvre. *Hernani* est supérieur à toutes les autres pièces de Hugo, même à *Ruy Blas* qui, seul, peut lui être comparé. Il y a dans *Hernani* une jeunesse, une tendresse amoureuse, une flamme d'héroïsme, qu'on ne retrouvera plus dans le théâtre de Hugo. *Hernani* rappelle vraiment la tragédie qui souleva, près de deux cents ans auparavant, les mêmes tumultes glorieux, *le Cid*. *Hernani*, c'est *le Cid* du romantisme. — *Le Roi s'amuse*, *Marion de Lorme*, *Ruy Blas* sont pleins de beaux vers, mais le sujet de ces drames est par trop absurde.

Hugo y a déployé une réelle habileté de dramaturge, mais l'invraisemblance de la donnée éclate malgré tout. Quant aux *Burgraves*, il faut les considérer comme un énorme morceau dialogué de la *Légende des Siècles*, comme un poème dramatique plutôt qu'un drame, et, plutôt même que dramatique, épique. — N'oublions pas toutefois que Hugo a donné sa forme à tout le théâtre en vers du XIX[e] siècle : Coppée, Mendès, Silvestre, Richepin, Rostand, sont sa postérité. Le comique de *Cyrano*, en particulier, c'est le comique truculent qui avait déjà rendu fameux le quatrième acte de *Ruy Blas*. Cyrano est le cadet de Don César, et le cousin de Goulatromba. Sa rapière héroïque et goguenarde est un accessoire romantique. Sa laideur amoureuse rappelle la paternité difforme de Triboulet ; la bosse de celui-ci a pour petit frère le nez de celui-là.

*
* *

De même que dans le théâtre de Victor Hugo les drames en vers sont les meilleurs, ce qu'il y a de préférable, en somme, dans ses romans, ce sont les descriptions, les digressions, les

épisodes, où, même en prose, le poète s'est donné libre carrière.

Han d'Islande et *Bug Jargal* sont du Walter Scott exaspéré. Dans *le Dernier Jour d'un Condamné*, beau plaidoyer contre la peine de mort, Victor Hugo a produit un effet de terreur physique dont la nouveauté était vraiment prodigieuse à la date où le roman fut écrit, 1829. Le plaidoyer est toujours d'actualité.

On retrouve dans *Notre-Dame de Paris* l'influence de Walter Scott, mais sur un talent plus original et déjà très puissant. La Esmeralda, Quasimodo, Phébus, Gringoire, etc., ne « vivent » évidemment pas comme Eugénie Grandet ou Mme Bovary; mais ils ont une sorte d'existence légendaire, ou, si l'on veut, — car avec Hugo il faut toujours en revenir là, — épique, et c'était bien alors quelque chose de très original dans le roman français. Et Hugo a dessiné avec une netteté extraordinaire le Paris du moyen âge, dentelé en toits noirs sur fond sulfureux.

C'est dans *les Misérables* que Hugo romancier a fait son plus grand effort, et c'est un très bel effort. Le sujet a été inspiré par les *Mystères de Paris*, d'Eugène Süe; mais le génie a « changé tout cela ». Le livre est composé à la mode

romantique : ce n'est pas un roman, c'est une rapsodie. Mais certains chapitres, comme le fameux chapitre de Waterloo, sont admirables. Et Hugo a créé là des types, Fantine, Jean Valjean, plus réels que ceux de *Notre-Dame*, et dont l'un au moins, Gavroche, est immortel.

Les Travailleurs de la Mer, écrits à Guernesey, sont surtout un beau poème en prose dédié à la gloire de la mer. Certains passages en sont justement célèbres comme l'Enlizement, ou le Combat de Gilliatt avec la Pieuvre. Enfin, si *l'Homme qui Rit* est un livre manqué, il y a dans *Quatre-Vingt-Treize*, avec une conception de la Révolution presque bouffonne à force de simplicité, un grand souffle qui parfois, après qu'on a souri, fait frissonner.

La place de Hugo, en tant que romancier, n'est pas comme celle de Hugo poète lyrique ou même poète dramatique, la première de toutes au XIXe siècle. Balzac et Flaubert sont très supérieurs à Hugo dans le roman. Ils ont « fait concurrence à l'état civil » en créant de vrais hommes et de vraies femmes qui ont la complexité des êtres vivants, et non plus des personnages symboliques et abstraits. Mais Hugo demeure tout de même un romancier de grande valeur. Il a eu un disciple, disciple révolté,

mais qui compte : c'est Zola, ce romantique de la vie moderne. Zola, c'est, pourrait-on dire, le Hugo des *Misérables* écrivant comme un Taine plus lourd et plus négligé, un Taine qui aurait oublié l'École normale. *Les Misérables* réalisent déjà le roman social selon la formule de Zola. Les foules des *Misérables* ont envahi *l'Assommoir*, *Germinal*. Épiques tous les deux, Hugo et Zola font tous les deux vivre moins des individus que des choses. La Cathédrale, Paris, sont les vrais héros de *Notre-Dame de Paris* et des *Misérables*, comme la *Terre*, et la Mine, dans *Germinal*, et la Cathédrale encore (dans le *Rêve*), et encore *Paris*, les vrais héros de Zola. Il n'est pas jusqu'à la prose de Hugo dont Zola n'ait été impressionné : prose dense, puissante, un peu cursive, qui se développe du dehors plutôt que du dedans, plus atomique, si l'on peut dire, que dynamique, prose matérielle, comme le remarquait le bon Nisard, où les images (de même que chez Taine) se superposent aux idées, plutôt que les unes et les autres ne s'interpénètrent, mais qui a l'ampleur de sa grosseur, et la solidité de son poids.

*
* *

Napoléon le Petit et l'*Histoire d'un Crime* sont des livres fort bien composés, écrits dans un style éloquent, mais c'est là de l'histoire un peu arrangée, vue par un poète, et par un poète qui, mêlé aux événements, s'y est donné peut-être un rôle trop considérable.

Les livres de voyages et de souvenirs, *le Rhin*, *Choses vues*, *Alpes et Pyrénées*, *France et Belgique*, sont très supérieurs aux livres d'histoire. Il y avait en Hugo un *reporter* génial. Ses notes nous le révèlent possédé du démon de l'écriture, graphomane sublime qui transforme tout en noir sur blanc. Il a passé dans les pays les plus différents et parmi les événements les plus variés en observant bien, ce qui, d'un poète, ne peut surprendre que les esprits superficiels qui croient encore au rêveur « soufflé » par la Muse; les plus beaux rêves sont ceux qu'anime le sang de la vie. Tout ce qui était entré dans ses yeux y était entré pour jamais; *Choses vues* était vraiment le titre désigné d'un de ces volumes. Et d'ailleurs, c'est toute son œuvre qui pourrait s'appeler ainsi.

Hugo épistolier est assez médiocre. La *Correspondance*, les *Lettres à la Fiancée* sont très ordinaires. On y sent même une certaine paresse de Victor Hugo à écrire, à moins qu'il ne décrive. Ses politesses sont appliquées, et son esprit appuyé.

L'orateur est grand en lui, mais ses discours, réunis dans *Actes et Paroles*, sentent l'huile. Il ne les improvisait pas, il les lisait. Il n'avait aucun don de repartie. On connaît ses aventures héroï-comiques à la Chambre, lorsque, interrompu, il ne trouvait rien à répondre. Mais certaines de ces odes en prose, comme disait Sainte-Beuve, sont d'un mouvement admirable; et Hugo a prononcé sur la loi Falloux des paroles prophétiques.

* * *

Enfin Hugo a revendiqué toute sa vie le titre de penseur, et toute une partie de son œuvre a été, sur son indication, cataloguée *Philosophie*. Le premier des recueils ainsi classés, *Littérature et Philosophie mêlées*, contient des études qu'il avait publiées tout jeune dans le *Correspondant littéraire*, et qui dénotent un esprit critique fort

avisé en même temps qu'elles révèlent un précoce écrivain; puis des notes et réflexions détachées, où l'excellent voisine avec l'exécrable. Pour son *William Shakespeare*, c'est une statue que Hugo s'est dressée à lui-même sous un illustre pseudonyme. Le livre est d'un verbalisme magnifique, mais Shakespeare n'y est pas étudié attentivement pendant dix pages. Le *Post-Scriptum de ma Vie*, tout récemment publié, offre encore quelques morceaux admirables[1]. Mais évidemment ce ne sont là que les « tas de pierres », comme dit le titre d'un chapitre, qui bordaient la grande route.

Et cependant peut-on sans injustice refuser à Hugo ce titre de penseur qu'il se donnait si volontiers? Déclarer Hugo « bête comme l'Himalaya » n'est déjà plus qu'une vieille plaisanterie d'atelier ou de parlote. Il avait sa façon à lui d'être fort intelligent. Il était même, si j'ose dire, fort « malin ». L'homme à qui l'on reproche de s'être trop bien assimilé tous les procédés de ses émules et d'avoir trop fidèlement reproduit dans son œuvre toute l'évolution de son temps, ne peut pas avoir été cette sorte de sublime imbécile, de Homais transcendant, qu'on nous décrit. Ceci

1. Voir l'appendice sur le *Post-Scriptum de ma Vie*.

exclut cela. N'oublions pas que récemment M. Renouvier, à qui les purs critiques littéraires ne contesteront pas une certaine compétence en matière de philosophie, a pu, après avoir étudié *Victor Hugo, le poète*, consacrer tout un livre, l'un des plus originaux et des plus intéressants qu'on ait écrits sur le grand homme, à *Victor Hugo, le philosophe*. M. Renouvier découvre dans les poèmes de Hugo tout un système de réponses aux problèmes que nous pose la vie, toute une métaphysique éparse. Cette métaphysique, *libre-penseuse* mais déiste, choque les uns parce qu'elle n'est plus assez religieuse, et les autres parce qu'elle l'est encore trop. Aux positivistes, en particulier, aux évolutionnistes d'aujourd'hui, le manichéisme de Hugo, son optimisme messianique, sa cosmogonie « rémunératrice et vengeresse, » sa croyance en des transmigrations astrales, en des métempsycoses animales ou minérales même, paraissent assez surannés. (Qu'on remarque, d'ailleurs, l'ampleur de certaines de ces conceptions, sinon inventées, du moins retrouvées par un homme qui a la réputation de n'avoir jamais pensé.) Mais cette idéologie n'a-t-elle pas sa naïve beauté, et même sa valeur symbolique, représentative qu'elle est des rêveries philosophiques ou astronomiques par

lesquelles le XIX[e] siècle aura essayé de remplacer les croyances religieuses à leur déclin? Qui sait même si, après la période d'agnosticisme où nous sommes, quand, las de contempler sans nous y aventurer cet océan de l'inconnaissable dont parlait Littré, nous y lancerons à nouveau une barque audacieuse et d'ailleurs toujours rejetée, qui sait si l'on ne reviendra pas à ces rêveries sur la cause et la fin de tout, sur le bien et le mal, qui, encore que vaines, semblent devoir être éternelles? Et ce jour-là, la philosophie cachée dans l'œuvre de Hugo, outre l'intérêt historique qu'elle présentera alors, ne reprendra-t-elle pas une vie nouvelle, et ne pourra-t-elle pas être étudiée avec intérêt par les néo-métaphysiciens à venir?

Sans doute, cette philosophie n'est pas toujours très rationnelle, ni même très conséquente avec elle-même; les contradictions n'y sont pas rares; Hugo, par exemple, n'a jamais très bien pris parti entre le déisme qui lui venait de Voltaire et le panthéisme que sa vision des choses imposait presque à son esprit. Mais si ses pensées avaient été plus coordonnées, n'eussent-elles aussi été plus abstraites, plus étroites, moins baignées de ce clair-obscur émouvant où elles semblent participer au mystère même de la vie?

Hugo a pensé, comme pensent les grands poètes, par synthèse et non par analyse, par intuition et non par déduction. Il a pensé à sa manière, qui, pour lui, était la bonne.

IX

Poésie, drame, roman, histoire, mémoires, correspondance, éloquence, critique, philosophie, tels sont les multiples aspects de l'œuvre que Victor Hugo a laissée à notre admiration étonnée, — la plus énorme, avec celle de Voltaire et de Gœthe, que l'on ait vue en deux siècles. Elle écrase et subjugue.

Poète, Victor Hugo a surpassé tous les poètes français du XIX siècle; ni au XVIII[e], ni au XVII[e] siècles, aucun lyrique, ni Chénier génial mais mort trop jeune, ni Malherbe parfait mais un peu court d'inspiration, ne peut lui être comparé; seul, au XVI[e] siècle, Ronsard, notre plus grand poète avant Hugo, et comme lui acclamé et vénéré sur la fin de sa vie avec la

même admiration unanime, pourrait lui disputer le premier rang. Ronsard fut aussi fécond, aussi original, il fut comme Hugo la poésie faite homme. Mais, plus simple, plus charmant, il est moins extraordinaire et moins gigantesque; et son poème épique, *la Franciade*, demeura un grand rêve irréalisé.

Hugo a été le premier de nos lyriques, et le seul Français qui ait fait mentir le mot de Voltaire : « Les Français n'ont pas la tête épique. » Pour lui trouver des égaux, Gœthe, Shakespeare, Dante, Virgile, Homère, il faut traverser les frontières et la mer, ou remonter dans le passé lointain. Hugo est un des plus grands poètes de tous les temps et de tous les pays.

Dramaturge inférieur à Corneille, à Racine et à Molière, mais très supérieur par la forme au meilleur tragique du XVIII[e] siècle, à Voltaire, il a sinon créé, du moins fait vivre le drame romantique en vers, et tous les poètes dramatiques du siècle descendent de lui ; s'il n'a pas animé des êtres, il a inventé des situations dont la force pathétique est encore singulière après maintes années; et parfois il a fait rire, sinon comme Molière, dn moins comme Regnard.

Romancier, il a écrit le plus beau roman

qu'ait produit l'école littéraire dont il fut le chef, *Notre-Dame-de-Paris*, et, dans *les Misérables*, il a, plus nettement que Balzac lui-même, réalisé le grand roman social, indiquant sa route au Zola des *Rougon-Macquart*.

Si l'on songe encore que plusieurs de ses discours sont admirables, que ses récits de voyage ont une verve et un pittoresque rares, que même dans ses recueils de notes posthumes il y a des pages magistrales, qu'il a trouvé le moyen de se prolonger après sa mort en des œuvres inédites dont certains vers égalent les plus beaux qu'il ait publiés de son vivant, — alors, quelques restrictions qu'en chemin on ait dû faire et qu'on ait faites, on s'incline enfin devant le grand poète; on comprend et l'on partage l'enthousiasme éperdu qu'il inspirait à ses amis et à ses disciples; toute critique se tait devant le génie incontestable, et l'on n'a plus pour lui qu'admiration et qu'amour.

*
* *

Oh! quel farouche bruit font dans le crépuscule
Les chênes qu'on abat pour le bûcher d'Hercule!

On dirait que Hugo écrivit pour lui-même ces vers magnifiques, à la fois sonores et mystérieux, où semblent retentir le bruit des haches et l'écroulement des troncs dans l'horreur d'un bois sacré. Il fut un Hercule et il a accompli des travaux prodigieux.

Il a tué l'hydre du classicisme, celle qui « recourbe sa croupe en replis tortueux » dans le récit de Théramène. Il a atteint, en leur vol rapide, les mots, les beaux mots farouches, ces oiseaux du lac Stymphale qui, avant lui, se riaient de l'archer; et de leurs ailes il a empenné son vers pour le lancer jusqu'au ciel. Il a vaincu un à un tous les Cacus de son temps, tous les brigands de la vieille critique, tapis çà et là au fond de leur feuilleton,

Dans l'antre qu'il se creuse au bas des grands journaux.

Il a nettoyé les écuries où les derniers classi-

ques nourrissaient un maigre Pégase captif : il a donné au grand cheval divin le bon grain né de la terre, au lieu du nectar et de l'ambroisie que les autres s'obstinaient à verser en ses flancs faméliques; puis il l'a délivré, et le beau monstre a repris son essor éblouissant.

« Oh! quel farouche bruit!... » Depuis qu'il est mort, notre poésie est en deuil; elle semble un crépuscule où passe encore le souffle de son agonie gigantesque, où sonnent par moments des bruits funéraires. Mais la poésie est immortelle, et les derniers flamboiements du bûcher nocturne se seront confondus peut-être avec les premiers rayons d'une aurore nouvelle.

Le mythe vient naturellement à l'esprit en parlant de Victor Hugo. Comme l'Océan était, pour les anciens, le père des fleuves, il est le père des poètes, il est *le* Père. Tous, fleuves ou ruisseaux, nous sortons de lui. Tous les vers que nous écrivons préexistaient à l'état de possibles dans sa pensée. Il a créé des formes d'expression pour un ou deux siècles. Tous, Leconte de Lisle, Gautier, Banville, Baudelaire, Verlaine, Hérédia, Mendès, Dierx, Coppée, Sully-Prudhomme, et les derniers venus dans cette lignée, nous descendons de lui. Ainsi qu'il l'a dit lui-même d'Homère et des poètes antiques,

il « nous emporte avec lui, comme Hercule emportait les pygmées, cachés dans sa peau de lion ».

Il est des hommes, dans l'histoire, de qui relèvent un siècle, un pays, l'humanité entière. Quand nous allumons du feu, nous en sommes redevables au lointain troglodyte qui le premier eut l'idée de frotter deux morceaux de bois l'un contre l'autre ou de mettre un tison sous la cendre ; il n'est pas mort, il agit, il vit en nous à ce moment. Mais les inventeurs des choses matérielles n'ont pas seuls ce privilège ; certains hommes qui ont accru les idées ou la beauté sont eux aussi des immortels à ce titre, et, après leur mort, vivent encore dans les autres hommes, et pensent dans leur pensée, et rêvent dans leur rêve.

Maître, tu es de ceux-là. Tu as embelli la vision que nous avons de la terre, et que nous transmettrons à nos descendants. Par eux, tu seras épars à jamais dans la splendeur du monde, tu revivras dans toutes les aurores et dans tous les soirs, dans tous les bruits de la mer et dans tous les murmures du vent, dans toutes les roses des jardins et dans tous les chênes des forêts.

On nous a dit que tu avais commis des erreurs dans ta vie, et que ton œuvre était imparfaite;

nous avons entendu, mais nous ne voulons plus y songer. S'avoue-t-on les torts et les les défauts de son père? Tous, poètes, nous te devons la vie de l'esprit, ce qui fait de nous des poètes, des manieurs de mots, de rimes et de rythmes. Sans toi, sans tes efforts, sans tes recherches, sans l'exemple de ton œuvre immense, nous ne saurions peut-être pas chanter. Et c'est presque de tes défauts même que nous devons t'avoir le plus de gratitude, parce que c'est eux qui nous laissent encore quelque chose à parfaire dans la poésie de France, qu'ils nous donnent notre raison d'être, et qu'ils furent au surplus la condition de ton génie.

Mais nous ne saluons pas en toi seulement un grand poète : nous saluons aussi un homme qui a pu se tromper parfois, mais qui a cherché sincèrement, qui ne s'est pas contenté d'une vérité toute faite, qui a contribué à la faire; car la vérité *devient*, comme le monde. Nous saluons un homme qui a accompli son devoir humain, qui n'a pas « refusé sa tâche sur la terre », qui a « beaucoup travaillé ». Nous saluons un grand Français qui aima sa patrie sans se laisser rétrécir le cœur, qui, ayant jeté des cris de Titan blessé lorsqu'on a mutilé la France, n'a pas cessé pourtant d'annoncer une

plus grande patrie qui serait un jour l'Europe, et un jour la Terre : vaste rêve dont il est permis d'ajourner l'accomplissement, mais dont il ne faut jamais désespérer ; un citoyen qui a toujours réclamé une liberté plus complète, un ami sincère et tendre des malheureux et des petits; bref, en même temps qu'un grand poète, une très haute conscience de l'humanité.

Et si les choses à leur tour pouvaient parler, si, quelque part dans l'invisible, la voix des éléments pouvait parvenir à ton oreille penchée vers elle, — comme dans le monument de Rodin tu t'inclines pour écouter les vagues de l'océan battre le roc solitaire, — elles diraient :

« Homme que nous avons formé, lentement, à travers tous les hasards de la matière, tu fus un jour notre plus haut prolongement; tu fus celui en qui le monde fleurissait, celui qu'il élevait au-dessus des autres hommes comme un désir ou comme une prière, celui qu'il poussait, comme un appel, vers l'azur, — vers l'azur où tu cherchas un Dieu qui vivait en toi. C'est dans ton cerveau, un jour, que s'est inscrite le plus diversement l'histoire enchevêtrée des choses; en ta voix que se sont le mieux concentrées, éclaircies, unies toutes nos voix confuses, balbutiantes, éparses. C'est toi qui, au moment

où tu vécus, savait le mieux assembler les *mots*, ces cris étranges des hommes qui, imitant les bruits de la nature, en traduisent l'âme innombrable. Ton verbe humain a dit la pensée qu'alors les choses enfermaient, et c'est par toi que, pendant une heure de son éternel devenir, s'est exprimé le monde! »



APPENDICE I

APPENDICE I

Qu'on veuille bien me permettre de reproduire ici, en premier appendice, un poème des Clartés humaines *publié au mois de décembre 1900, dans la* Revue de Paris, *poème qui se trouvait d'avance résumer dans le raccourci du vers quelques-un des sentiments exprimés en cette étude à l'égard de Victor Hugo.*

Rêve.

Une nuit, dans la brusque absurdité du rêve,
A la vive lueur d'une minute brève
Que bientôt le réveil obscurcit et voila,
Je vis, je *vis* Hugo comme s'il était là.
Il était là, soudain, près de moi, dans ma chambre,
A la campagne, un soir déjà froid de novembre,
Assis au coin du feu, doux, grave et devisant.
C'était bien lui, pensif, « mis comme un paysan [1] »,

1. *Contemplations*, II, livre V, 11.

C'était le grand vieillard incliné, mais robuste,
Le Héros dont Rodin a taillé l'âpre buste.
C'étaient, comme tordus par des doigts violents,
Sa rude barbe blanche et ses drus cheveux blancs;
Sous son front escarpé, rugueux comme une pierre,
C'étaient ses yeux petits, mouillés par la paupière,
Ses yeux qui capturaient la forme et la couleur,
Qui, sans trêve absorbant l'arbre, le flot, la fleur,
Les sculptaient à la fois d'ombres et de lumières,
Et recréaient, avec les choses coutumières,
Miraculeusement tout un monde inconnu,
Petits, mais où l'immense univers a tenu.
Et moi, dissimulant mon trouble en un sourire :
« Quel prodige !... Ainsi donc, plus tard, je pourrai dire
Qu'un jour le grand Hugo s'assit dans ma maison... »
Car dans tout rêve il flotte une aube de raison.

Il parlait : « J'ai suivi l'éternelle chimère !
Tout art est passager, toute gloire éphémère !
Hélas ! J'aurai donc pu soixante ans travailler,
Pour qu'on vienne du coin de la bouche railler
Le vieil homme blanchi dans le labeur austère !
J'emporte chez les morts mon rêve solitaire,
Et la grande ombre vient sur mon œuvre et mon nom ! »
Et, lui prenant les mains, je m'écriais : « Non, non !
Oh ! je voudrais pouvoir vous dire !... Une jeunesse
Surgit et veut qu'enfin votre rêve renaisse !
Laissez rire, laissez bavarder les moqueurs :
Votre gloire est debout à jamais dans nos cœurs ! »

Moi qu'émeut l'aspect seul des hommes que j'admire,
Tant je vois en leurs traits leur âme vivre et luire,
Je me sentais trembler devant le grand vieillard.
Et, scrutant à son front les rides que fait l'art,
Doux plis élus parmi la matière infinie
Pour être les sillons illustres du génie,.
Creux sacrés où germa le bon grain des projets,
Où mûrit la moisson des œuvres, je songeais :
« C'est ce front raviné qu'habitaient ses pensées
Avant de s'être au vent des strophes dispersées,
Et ces yeux, ces yeux las, usés, hagards un peu,
Ces yeux pareils dans l'ombre à des gouttes de feu,
Brillants sous les sourcils broussailleux et moroses,
Auront vu, plus que tous, le divin dans les choses. »
Et devant ce vieillard augustement amer,
J'avais ces pleurs soudains qu'on a devant la mer,
Quand on sent palpiter mille douceurs fécondes
Sous la grande amertume innombrable des ondes.
Et j'oubliais alors, j'oubliais tout le mal,
Son égoïsme dur, naïf, comme animal,
Son âpre amour du gain, son ambition morne,
Sa brigue, son orgueil monstrueux et sans borne ;
— Mais par l'orgueil, hélas ! le poète défend
Du doute obscur son âme en fleur de grand enfant ; —
Et je ne songeais plus qu'à cette longue vie,
Journée au beau midi qu'un beau soir a suivie,
Toute vouée aux saints travaux de la beauté ;
A ce respect de l'art, à cette probité

Qui, méprisant en paix le vain succès qui passe,
Malgré le sort chanceux n'a jamais été lasse;
A ce calme dédain de l'envieux méchant
Dont, par moments, la voix aigre couvrit son chant;
Surtout à ce besoin de prodiguer son âme
Qui, jusqu'au bout, en lui, veilla comme une flamme,
A ce besoin qui vit dans tout poète, heureux
De chanter pour charmer les hommes douloureux,
Payé s'il a, très tard, la gloire qu'il souhaite;
A cet amour profond qui souffre en tout poète
Et fait de chaque vers un secret dévouement,
— Et je lui disais : « Maître », humblement, tendrement.

APPENDICE II

APPENDICE II

Voici quelques notes sur le Post-scriptum de ma Vie, *où l'on trouvera développées, à l'occasion de ce livre, plusieurs idées sur Victor Hugo penseur que je n'ai fait qu'indiquer dans l'*Étude.

Post-scriptum de ma vie, par VICTOR HUGO.

Les œuvres posthumes de Victor Hugo, (entre autres, le *Théâtre en liberté*, la *Fin de Satan*, *Choses vues*, *Dieu*,) eussent suffi à fonder pour toujours la gloire d'un autre écrivain, lequel écrivain, avec ces seuls quatre livres, serait un grand poète et un grand prosateur. Certes, le *Post-scriptum de ma Vie* n'a pas l'importance des précédents ouvrages; mais dans ce volume où il y a de tout, et même de l'exécrable, il y a de l'excellent, voire du sublime. Hugo est toujours Hugo par quelque endroit.

Le plus intéressant de cet ouvrage, c'est sans doute ce qu'on pourrait appeler les *tentatives de penser* qu'y a faites çà et là Hugo, dans les chapitres *De la Vie et de la Mort*, *Rêveries sur Dieu*, *Choses de l'Infini*. Et ces passages donnent raison à M. Renouvier qui a salué en Hugo un naïf et profond philosophe, profond d'être naïf. Entendons bien : Hugo n'est pas une de ces consciences du monde comme Platon, Spinoza, Descartes, Kant, où la pensée qui pénètre l'univers, et qui aujourd'hui s'exprime en l'humanité, dessine sous la fixité du regard intérieur les premières combinaisons de ses linéaments futurs; Hugo n'a pas inventé une métaphysique. Mais à force de large et généreuse banalité, il a trouvé en lui, et non pas apprises, mais *repensées*, certaines idées de ces grands philosophes : et c'était déjà beaucoup de les repenser.

Pascal est admiré d'avoir refait tout seul les trois premiers livres de la Géométrie Euclidienne. Or, dans le chapitre intitulé *Choses de l'Infini*, Hugo retrouve à son tour tout Pascal : l'infiniment grand, l'infiniment petit, l'homme dans l'*entre-deux*, écrasé par ces deux infinis, et plus grand qu'eux, de le comprendre. Lisez ce curieux et beau passage :

« Le jour où nos lunettes auraient reçu un suprême perfectionnement qui n'a rien d'impossible, la profondeur incommensurable étant partout peuplée d'astres à des éloignements divers, tous ces points lumineux, devant le regard du télescope, se

serreraient sans interstice les uns contre les autres, boucheraient tous les trous, deviendraient surface, et le ciel de la nuit nous apparaîtrait *comme un immense plafond d'or.*

... A côté de l'infini de l'espace, il y a l'infini de la durée. Songe-t-on qu'avec des existences probables de milliards et de milliards de siècles, les myriades d'étoiles et de soleils, soumis pourtant aux lois universelles de la naissance et de la mort, ont sans doute un commencement et une fin, mais se transforment, se remplacent et se renouvellent sans cesse, sans trêve, sans terme, toujours, toujours, toujours...

... Plus de mesure possible; le même fourmillement et la même genèse partout, dans la sphère céleste et dans la bulle d'eau;... le bolide et la comète, le volvoce et le vibrion; Vénus, le soir, au-dessus des solitudes de la mer, cet inconcevable bruit pareil au frôlement de la soie qui, au pôle, accompagne les aurores boréales; les nébuleuses, ces nuées de l'abîme, les moisissures, ces forêts de l'atome; les ouragans de Jupiter, les volcans de Mars; les hydres nageant dans les globules du sang, l'infiniment grand de Campanella, l'infiniment petit de Swammerdam, l'éternelle vie à jamais visible en haut et en bas...

... Devons-nous, maintenant, faire un retour sur nous-mêmes?

Imperceptibles sur notre imperceptible globe pen-

dant la seconde qui est notre vie, ne sommes-nous pas, en présence de cet écrasant Infini, bien infimes et bien misérables? — Non, puisque nous le comprenons. » — N'est-ce pas là, naïvement refaits et fondus, les fragments illustres sur le *ciron* et sur le *roseau penchant?*

On saisit nettement dans cette page un phénomène littéraire très intéressant : l'*antithèse* verbale de Hugo l'amenant à concevoir l'*antinomie* de Pascal et de Kant, la forme le conduisant à la pensée, la beauté créant l'idée. A force d'être un poète, Hugo y devient un penseur.

« O profondeurs! » eût-il dit lui-même... Et une phrase paradoxale et sibylline du *Post-scriptum* explique peut-être, au moins chez lui, ce phénomène : « Le vrai fond, c'est la forme, cette forme éternelle qui, dans le mystère insondable du beau, se rattache à l'absolu. »

APPENDICE III

APPENDICE III

Pour le joindre dans le même livre aux autres essais concernant Hugo, je reproduis ici un article de la Fenêtre ouverte *sur* les Lettres à la Fiancée, — *en le faisant suivre de la réponse aux critiques d'ailleurs courtoises que dans son livre,* Victor Hugo jugé par son siècle, *M. Tristan Legay avait cru devoir m'adresser à propos de cet article.*

Sur les « lettres à la fiancée[1] ».

Les œuvres posthumes de Victor Hugo continuent de paraître, sous la direction de M. Paul Meurice, le vieil ami du Maître, le dernier survivant de cette génération de 48, un peu théâtrale, un peu imprudente, mais si noble et si généreuse, l'une de celles en somme qui, dans le XIXe siècle, auront fait le plus

1. *Revue bleue*, mars 1901.

d'honneur à l'humanité. Successivement, de la grande malle où l'on dit que Hugo avait empilé ses manuscrits, vieux coffre qu'on trouva aussi peuplé qu'une arche de Noé, et qu'il faut révérer comme une arche sainte, sont sortis le délicieux *Théâtre en Liberté*, les deux volumes de *Toute la lyre*, pleins de vers magnifiques, *Dieu*, splendide amplification, les *Choses vues*, ces prodigieux reportages, *Alpes et Pyrénées*, *France et Belgique*, notes de voyage tour à tour fines ou grandioses, — et enfin, et surtout la *Fin de Satan*, la sublime *Fin de Satan* pour laquelle je donnerais deux ou trois autres volumes de Victor Hugo, par exemple les *Chansons des rues et des Bois* et les *Quatre Vents de l'Esprit*, la tendre et douloureuse, la pathétique et pittoresque *Fin de Satan* dont l'inachèvement même est une heureuse chance, car Hugo n'a pu gâter cette admirable *Vie de Jésus* en vers par les épisodes apocalyptiques de la Révolution qu'il méditait d'y joindre, — la *Fin de Satan* qui m'apparaît comme l'un des plus incontestables chefs-d'œuvre du grand poète.

Et ses éditeurs annoncent un nouveau volume, *Post-Scriptum de ma Vie*, où il y aura encore, on n'en saurait douter, des choses admirables. Hugo, en confiant à ses héritiers le soin de publier ses ouvrages posthumes, non d'un bloc, mais par intervalles comme font les vivants, a trouvé le secret, entré dans l'éternel triomphe, de demeurer en pleine bataille, demi-dieu qui survit à son apothéose. Cette

égalité dans cette diversité, dans cette abondance cette maîtrise, si les mots ont un sens, c'est le génie absolu. Hugo, à mesure qu'il se détache de son milieu historique, comme une statue colossale qui se dégagerait d'un bas-relief confus, apparaît l'un des plus grands poètes que la terre ait portés : l'égal de Gœthe, de Shakespeare, de Dante, d'Eschyle, d'Homère... Son frère dans le temps et dans la gloire, le grand Lamartine lui-même, qui fut aussi fécond, ne fut pas aussi constamment génial : Lamartine, comme l'a dit le délicieux Musset qui avait du jugement dans sa malice nerveuse, n'a trop souvent que « du talent, et même de la facilité ». Les dons de Lamartine étaient encore plus miraculeux que ceux de Hugo ; il était peut-être plus profondément, plus spontanément poète ; mais le résultat est là : l'œuvre de Hugo est plus achevée, plus solide, à la fois plus architecturale et plus fouillée, peut-être parce que Hugo, simplement, a travaillé davantage.

Voici, cette fois, qu'on publie les lettres écrites à sa fiancée entre dix-huit et vingt ans, par le tout jeune homme qui devait plus tard illustrer ce nom de Victor Hugo, et même ces initiales V. H., et qui n'était alors que M. Victor Hugo, de l'Académie des Jeux Floraux. Tâchons de parler de ces lettres sans commérages, d'un pur point de vue d'art, en nous gardant de toute émotion trop semblable à l'attendrissement qui mouille les yeux des vieilles dames devant les jeunes couples. C'est ce sentiment un peu

niais et un peu bas, cette curiosité trop personnelle, cette vulgaire avidité de pénétrer les choses du cœur,

> Sans compter les secrets aimables qu'on devine,

qui fera le succès du livre, indubitablement : notons-le pour nous l'interdire. Et puisqu'on viole les mystères d'amour d'un grand homme, — ce qui ressemble toujours à une profanation, même quand ces mystères sont chastes comme ici, — tâchons d'ennoblir le sacrilège par les réflexions que nous en tirerons, en considérant dans l'auteur de ces lettres non l'amoureux, qui ne regarde personne, et n'offre qu'un intérêt anecdotique, mais encore et toujours l'artiste sans lequel l'amoureux d'ailleurs serait bien oublié. Dégageons de ces œuvres à côté, si nous le pouvons, un enseignement encore sur le Maître lui-même.

*
* *

O mes lettres d'amour, de vertu, de jeunesse,
C'est donc vous! Je m'enivre encore à votre ivresse,
Je vous lis à genoux!

Après avoir cité ces vers des *Feuilles d'Automne*, l'éditeur anonyme des *Lettres* ajoute :

« Les voici, ces « lettres d'amour, de vertu, de

jeunesse », elles ont été précieusement conservées par la fiancée ; — les voici, à la fois chastes et ardentes, ingénues et graves, pleines d'enfantillages et pleines de pensées ; les voici, toutes palpitantes de désir, toutes saignantes de jalousie, avec leurs exaltations, leurs découragements, leurs plaintes, leurs joies, leurs gronderies, leurs caresses, leurs grosses querelles, suivies de délicieux raccommodements... On n'a pas souvent à saisir dans sa spontanéité, dans sa sincérité, et comme à sa source fraîche et secrète, un pareil amour, si jeune, si pur et si profond. »

On ne saurait plus joliment dire la moitié seulement de la vérité. Oh ! que l'impression qu'on reçoit de ces lettres est donc différente de celle que promettent au lecteur ces lignes de la préface ! Pas une épithète n'est à biffer de ce passage : c'est bien cela, — et c'est aussi tout autre chose. Oui, c'est très jeune, cette correspondance, mais aussi très mûr ; très tendre, mais très sec ; très passionné, mais très froid. L'impression que produisent ces lettres est infiniment complexe et même trouble. Elles ont, dans leur ingénuité, quelque chose d'un peu étrange, de guindé ; si j'osais, je dirais qu'elles sentent l'huile. On y peut constater l'effort, la volonté de dire, la trop nette conscience littéraire. « Tout mon embarras, écrit un jour le jeune épistolier, est de trouver des mots qui rendent mes idées et mes émotions. Tu dois trouver quelquefois, Adèle, le langage de mes lettres bizarre : cela tient aux difficultés que

j'éprouve à t'exprimer, même imparfaitement, ce que je sens pour toi. » J'extrais cette citation d'une des premières lettres. Les autres sont pleines de passages analogues, où l'on sent, sous l'amoureux, l'homme de lettres, déjà attentif au verbe.

Singulière correspondance de jeune homme! On s'attend à trouver là un délicieux roman d'amour; et ces lettres n'ont rien de délicieux, ni de romanesque, ni presque d'amoureux. Le jeune Hugo est très jaloux, certes : il ne cesse de faire des scènes à sa fiancée; mais cette jalousie qui est celle des premiers temps de l'amour, quand les cœurs ne se sont pas eucore fondus l'un dans l'autre, ou que les sens n'ont pas donné à la tendresse la profondeur mystérieuse de l'animalité. Cette jalousie est comme abstraite, ou comme jouée. Victor aime Adèle; il lui parle de son amour en termes enflammés, sinon chaleureux; et puis la preuve qu'il l'aime, c'est qu'il veut l'épouser. Mais, précisément, il veut l'épouser encore plus qu'il ne l'aime. Il veut arranger sa vie, il veut *se caser* pour travailler en paix : il prend pour compagne la première jeune fille agréable qu'il a trouvée sur sa route. Il ne l'aime pas *pour elle*, il pense surtout à lui, sans qu'il s'en doute : il veut avoir un *chez soi*, être déjà marié et installé, n'avoir plus qu'à s'occuper de produire, pour réaliser cet avenir de gloire dans lequel on sent, à travers la modestie de ses lettres, qu'il a une confiance inébranlable. Ce n'est pas Adèle qu'il aime, ni la femme; c'est *sa* femme, sa future femme.

Il signe déjà ses lettres : *Ton mari*. C'est très bourgeois. Et ce sont ici en effet les lettres d'un jeune bourgeois qui aura plus tard du génie. Même, si je ne craignais de parodier un mauvais bon mot contre lequel je vais, au demeurant, protester tout à l'heure, je dirais que ce sont les lettres de Homais jeune et amoureux, de Homais à Paphos. Hugo d'ailleurs ne s'en serait pas choqué : il aurait répondu majestueusement, par un de ses énormes calembours coutumiers, qu'il y a Homais dans Homère.

Pour juger ces lettres, qu'on les compare : qu'on songe à ce qu'auraient été, par exemple, les lettres de Musset au même âge, écrivant à une jeune fille. Quelle humanité délicieuse et profonde, quel charme, quel esprit à la fois brillant et tendre, quelle ardeur non seulement vers la gloire, mais vers la vie, toute la vie !

La forme même de ces lettres n'a rien de ce qu'on pourrait attendre du futur poète d'*Hernani* : nul lyrisme, nul romantisme. Peu de points d'exclamation, en proportion du sujet. C'est analytique et classique. Cela va, cela court sur le papier, sans soubresauts, sans heurts : ce sont les lettres

Où l'on voit qu'un jeune homme sage
S'est appliqué.

Le style est le contraire, exactement, du futur style en prose de Victor Hugo. Il est très déductif,

un peu trop élégant, sans images, sans couleurs; il n'emprunte de vie qu'au seul mouvement; rien n'y peut faire pressentir le prochain prosateur de la *Préface de Cromwell*, du *Dernier jour d'un Condamné* et de *Notre-Dame de Paris*. C'est le style d'un jeune classique qui admire déjà Chateaubriand, mais qui écrit encore comme M. de Fontanes. Quand on le compare à la prose du Hugo de 1840, ou même de 1830, on songe que le génie, avec lequel on explique tout, *a posteriori*, après la mort des grands hommes, dans les histoires de la littérature, n'est qu'un mot, et que cette chose, en apparence irréductible et *donnée*, se transforme, se nourrit, *s'acquiert*. Le cas de Hugo en est un merveilleux exemple.

Ne nous y trompons pas, cependant : le style des *Lettres à la Fiancée* est incolore, mais encore une fois il est élégant, et d'un talent précoce. Le jeune Hugo écrit bien, en somme, parce qu'il pense nettement, avec une intelligence lucide, agile, très exacte, et très fine. Et c'est là une autre remarque qu'il faut faire : ces lettres sont d'un jeune homme *très intelligent*. Elles montrent combien Hugo à vingt ans était un esprit *distingué*, au sens où, par exemple, on l'entend dans l'Université, un esprit souple, pénétrant, avisé, nullement grossier, nullement dupe, un esprit qui classe, juge et *distingue*. Elles sont bien du même jeune homme qui signait dans le *Conservateur litteraire*, à côté d'un article que l'amour faisait enthousiaste sur *le Manuel de Recru-*

tement de M. Foucher, le père d'Adèle, des critiques fort justes et fort déliées sur la *Marie Stuart* de Lebrun et *les Vêpres siciliennes* de Casimir Delavigne. Et cette remarque confirme une thèse qui peut sembler paradoxale au premier abord, mais que je crois vraie, celle de la profonde et même subtile intelligence première de Victor Hugo.

Homais à Pathmos, s'écriait en parlant de lui je ne sais plus qui, Veuillot, je crois. Bête comme l'Himalaya, répondait en écho Leconte de Lisle. Et la critique de toute une génération a pris à son compte ces jugements sommaires, pour une foule de raisons d'ailleurs politiques autant que littéraires; c'est devenu un article de foi dans certains milieux même très lettrés, voire admirateurs du poète, que la bêtise foncière et comme sous-cutanée de Victor Hugo. « Il avait du génie, mais il était bête ; voilà pour l'homme. Il était bête, mais il avait du génie, voilà pour le poète. Tout s'explique. » — La réalité n'est pas si docile : cette conception du génie cohabitant avec la bêtise est par trop simpliste.

Elle a d'ailleurs fait fortune, parce qu'elle était commode et portative, et flattait ce goût singulier de l'absurde qu'on trouve dans les meilleures têtes; aussi l'avons-nous entendu appliquer souvent à d'autres grands hommes de notre siècle, au Michelet de *l'Amour* ou au Flaubert de *Bouvard et Pécuchet*. Or, il faut en finir avec cette légende d'après laquelle les génies se trouveraient parfois inférieurs

en intelligence au commun des mortels, et pourraient être des demi-imbéciles possédant cette chose inanalysable, idiosyncrasique : le génie. C'est vraiment une explication trop aisée du génie. Elle rappelle celle de Molière sur l'opium et sa vertu dormitive. « Qu'est-ce que les hommes de génie? — Ce sont des hommes qui ont du génie... » Si tous les hommes de génie étaient de sublimes Calibans, à ce compte-là il n'y aurait vraiment d'intelligent que les critiques, il faudrait être un peu sot pour être un créateur. Et d'ailleurs on en est venu là; n'entendons-nous pas dire très souvent d'un raté : il est trop intelligent pour créer? C'est faux. Il ne l'est pas assez. La création artistique n'est pas une chose divine ; c'est une chose humaine, où l'intelligence humaine a la part principale. La conception du Génie, avec un grand G, est une conception mystique analogue à celle de la Muse, de la Muse qui dicte leurs vers aux poètes en caressant leurs fronts de son aile invisible. Remplaçons toutes ces fantaisies par un essai d'explication positive : le génie, c'est le don, le don primordial et indispensable, le don qui fait le talent, mais nourri, développé, élargi ou élevé par une très vaste ou très haute intelligence. Il n'y a pas de différence spécifique entre le talent et le génie ; rien n'est si tranché, tout procède par nuances. Le *Natura non facit saltus* est vrai de l'esprit comme des choses.

Les lettres de Hugo à la Fiancée viennent à l'appui

de cette théorie. On y voit un jeune Hugo *surtout* très intelligent, sans grands dons lyriques ni pittoresques : le pittoresque et le lyrisme sont venus après coup, apportés par le travail, la réflexion, l'expérience de la vie, l'imitation sincère, oui, l'imitation originale (si ces deux mots ne jurent pas trop), de Chateaubriand, de Lamartine, de Vigny. Le génie de Hugo s'est fait, comme tout se fait. Sa Muse, puisque Muse il y a, d'éparse qu'elle était d'abord, a pris corps peu à peu ; cette nébuleuse devint Stella.

Ce qu'il y a de vrai dans les mots sévères de Veuillot et de Leconte de Lisle, ou plutôt dans le jugement que ces mots formulent exagérément, c'est que Victor Hugo, qui était un homme fort intelligent, devint de plus en plus, se fit lui-même de plus en plus, non pas sot, mais obtus, mais unilatéral, et se donna lui-même à la longue, à force d'abonder dans son sens, les apparences de l'incompréhension. Il réduisit tout en formules, pour penser plus vite et plus commodément, et il y a dans toutes les formules un grain d'erreur, et, si l'on veut, de sottise.

Et ainsi Hugo, sur la fin de sa vie, avait l'air parfois d'un homme assez borné qui aurait écrit d'admirables vers par hasard ; mais ce n'était qu'une apparence. C'était le même esprit qui avait pensé les beaux vers et les vastes sottises : et celles-ci au fond n'étaient pas des sottises. Prenons un exemple : les derniers poèmes de Victor Hugo respirent une

haine des prêtres et des rois qu'on peut qualifier d'imbécile, parce qu'elle s'exprime sans nuances, et se montre inattentive aux contradictions de la réalité. Mais cette haine était le résultat de toutes ses tergiversations, politiques et philosophiques ; et c'était, traduite en formules un peu grosses, toute l'évolution du siècle qui s'y exprimait. Sottise en apparence, profondeur en réalité.

Les grands hommes ont toujours commencé par être des hommes très intelligents : le génie est le don créateur infinisé par l'intelligence. Puis, grâce à cette intelligence même, ils ont rapidement mis leur expérience analytique de la vie en formules, ils ont fait très vite leur synthèse personnelle du monde. Peu à peu ils sont devenus les captifs de ces formules ; ils n'en ont plus bougé, par la constance même de leurs fortes natures. Et c'est cela qui, à la fin de leur vie, donne souvent l'impression d'une sorte d'arrêt de leur intelligence, d'une stupeur que leurs ennemis appellent stupidité. Leur prétendue bêtise n'est que de l'hébétude. Sur le tard, le génie, comme le poète dans Baudelaire,

> Le génie est semblable au prince des nuées :
> Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

*
* *

Telles sont les réflexions que m'a inspirées la lecture des *Lettres à la Fiancée*, — Elle et Lui, Adèle Foucher et Victor Hugo, apparaissent aux deux premières pages du livre en regard l'un de l'autre, comme dans un album de famille, avec leur prénom écrit de leur plus belle main sous chaque portrait, — tout jeunes, le regard droit, le sourire simple, les figures claires et lisses, encore nues de la vie : Hugo avec ses yeux perçants, et sa bouche si caractéristique, retroussée au coin, la lèvre inférieure large et sensuelle, l'air d'un charmant faune ; Adèle gentiment maigre, avec de beaux yeux très grands et très francs, épanouis et doux comme deux fleurs de velours, comme des pensées noires. Ils étaient jeunes, ils s'aimaient, ils sont morts. Et leurs enfants sont morts ; et presque tous ceux qui les ont connus sont morts aussi. Hugo, à la jeunesse d'aujourd'hui, paraît aussi lointain qu'Homère. Et il ne reste plus de lui qu'un peu de poussière dans un caveau du Panthéon, et un grand nom sonore qui fait s'incliner les têtes, mais qui n'est tout de même qu'un souffle évanoui dans l'air... — Quelque part, le Maître sent-il encore nos admirations ? Assiste-t-il à son apothéose? La gloire réjouit-elle dans l'insondable son vieux cœur de héros? Nul ne le sait. Nul ne le

saura jamais. Et il est même probable que non. Et pourtant il n'a pas poursuivi une chimère, en poursuivant la gloire jusque par delà la mort. Quelque chose nous le dit, nous le crie. Non pas certes, hélas! l'espoir mystique d'une survie personnelle, contre quoi proteste notre triste raison; mais le sentiment instinctif que, si chacun de nous se fond en mourant dans l'immensité du Tout en éternel devenir, ce qui fut une âme de poète, ayant accru de son rêve éphémère la beauté des choses, doit y revivre à jamais.

A l'occasion de cet article, M. Tristan Legay, dans son livre sur Victor Hugo et son siècle, *m'avait reproché avec une certaine amertume les quelques restrictions dont j'avais cru devoir accompagner l'éloge que je faisais des* Lettres à la Fiancée.

Voici la réponse que je lui adressai :

Je croyais être de ceux qui aiment le plus complètement Victor Hugo : je me trompais. Quelqu'un l'aime et le défend avec plus d'ardeur encore : c'est M. Tristan Legay, l'auteur de *Victor Hugo jugé par son siècle*, un gros volume plein d'idées et de faits, de citations et de discussions, et dont la lecture sera indispensable à tous ceux qui devront désormais parler de Victor Hugo.

M. Tristan Legay, dont l'érudition est d'ailleurs

admirable, aime tellement Hugo qu'il ne peut supporter d'entendre dire : « Hugo n'était peut-être pas un *amoureux*, comme le fut par exemple Musset. » Et à propos des *Lettres à la Fiancée*, Hugo réprimande un « jeune critique » d'avoir écrit : « Il ne l'aime pas (Adèle Foucher) *pour elle*, il pense surtout à lui, sans qu'il s'en doute ; il veut avoir un *chez soi*, être déjà marié et installé, n'avoir plus qu'à s'occuper de produire, pour réaliser cet avenir de gloire dans lequel on sent, à travers la modestie de ses lettres, qu'il a une confiance inébranlable. »

S'il faut le dire, le critique en question, reconnaissant d'ailleurs à M. Tristan Legay de la sympathie qu'il lui témoigne même en discutant ses assertions, continue à penser la même chose des *Lettres à la Fiancée*, lettres à la fois ardentes et froides, et qu'on pourrait comparer à ces glaces frites que mangent les Chinois. On peut avouer cette impression, et n'en être pas moins un des admirateurs les plus fervents de Hugo. La lâtrie n'est jamais utile. M. Tristan Legay semble oublier, au surplus, que [illegible]rtic[illegible] de ce critique sur les *Lettres à la Fiancée* se terminait par des lignes enthousiastes et tendres : « ... Quelque part, le Maître sent-il encore notre admiration ? *Assiste-t-il à son apothéose ? La gloire réjouit-elle dans l'insondable son vieux cœur de héros*, etc. ? »

Et depuis lors, l'étude du même auteur sur *Victor Hugo* a dû prouver à M. Tristan Legay que celui-ci

ne méritait en aucune façon ses foudres, même atténués par des compliments trop bienveillants. Au surplus, il répond avec plaisir à l'appel courtois de son honorable contradicteur, et ne veut voir, en définitive, dans cette contradiction même qu'une « preuve nouvelle de l'amour de M. Legay pour le Maître qu'il aime aussi ».

APPENDICE IV

APPENDICE IV

A l'approche du Centenaire de Victor Hugo en mars 1902, diverses « jeunes Revues » avaient pris position contre le grand poète, en termes souvent injustes et dans une pensée de dénigrement systématique.

Voici ce que l'une d'elles publiait pour marquer dans quel esprit elle donnait son adhésion aux fêtes du Centenaire.

Le centenaire de Victor Hugo[1].

Ce n'est pas ici le lieu d'une étude générale sur Victor Hugo, pour laquelle je renvoie le lecteur, si l'on veut bien me le permettre, à la *Revue de Paris*. Dans cette étude j'examinerai, entre autres choses et à sa place, l'opinion récemment émise par M. Rémy de Gourmont (*Mercure de France* de décembre 1901) :

1. *Grande France*, février 1902.

« Victor Hugo ne fut pas un poète, mais un orateur » — opinion qui, malgré son caractère de paradoxe agressif, vaut d'être considérée, pour le nom de l'écrivain qui la formule, et parce qu'elle exprime nettement la pensée de derrière la tête commune à beaucoup de poètes symbolistes à l'égard de Victor Hugo. Il va sans dire que, tout en notant ce qu'elle peut contenir de juste sous une forme excessive, je n'y saurais souscrire. Car en restreignant la poésie à qui mieux mieux, en lui enlevant, comme le faisaient hier les Parnassiens, le droit à l'émotion, comme aujourd'hui le font les Symbolistes, le droit à l'éloquence, confondue avec la détestable rhétorique, comme on fera demain peut-être, le droit à l'expression directe, à la modernité, au récit, ou même au lyrisme, on finirait par en faire un je ne sais quoi d'impalpable, et par la réduire, à force de la vouloir pure, à un subtil néant.

Je voudrais seulement essayer ici d'exprimer en quelques mots les sentiments qu'inspire, à beaucoup de poètes et écrivains, le centenaire prochain de Victor Hugo.

Sans doute nous allons assister à des spectacles inutiles et douteux où Victor Hugo sera célébré par des hommes dont le nom seul eût soulevé ses épaules dédaigneuses, et qui vont tâcher de se tailler un mince lambeau de notoriété passagère dans sa large gloire immortelle. Peut-être même reverrons-nous défiler les « groupes » qui ont déshonoré ses funé-

railles par leur présence ridicule et leur affluence désordonnée, et qui leur donnèrent par moments l'aspect de je ne sais quelle mascarade funéraire.

Mais d'abord il n'y aura pas que ces manifestations déplacées : il y en aura, j'en suis sûr, d'émouvantes et d'imposantes; et si des hommes exploitent le Maître, d'autres hommes sauront parler de Hugo comme il convient. N'y eût-il même que des spectacles vulgaires et des panégyriques insuffisants, quittes à sourire un peu, nous les accepterions en bloc, comme les conditions ou les conséquences fatales d'une belle chose : à savoir la commémoration d'un grand poète par un grand peuple. Et qu'on ne vienne pas protester là-contre au nom de l'aristocratie de l'art : il'y a plus de hauteur d'esprit, plus de véritable aristocratie à accepter virilement la vie avec ses médiocrités et ses laideurs mêmes, à la condition d'y voir encore et toujours la beauté qu'elle recèle, qu'à se retrancher mystiquement dans un impuissant mépris. Le vrai aristocrate, aujourd'hui comme de tous temps, n'est pas le conservateur qui meurt en serrant ses vieilles idées sur son cœur ralenti, mais l'homme fort qui, regardant la vie en face, sait la comprendre et la vivre.

Au surplus, tous ceux qui, tenant une plume, ne se sentent pas honorés, dans leur personnalité infime, par les honneurs qu'on rend à un grand *lettré*, tous ceux, poètes, écrivains, auteurs dramatiques, artistes du verbe au sens le plus large du

mot, qui protestent, ouvertement ou sourdement, contre la glorification de Hugo, me font songer au fabuleux catoblepas de la *Tentation de Saint-Antoine*, qui se mangeait les pieds sans s'en apercevoir...

Nous n'avons aucune lâtrie ni pour une idée, ni encore moins pour un homme. Nous sommes et nous voulons être des hommes libres, même à l'égard de notre propre pensée, pour laquelle nous réclamerions au besoin le droit d'évoluer sincèrement. Nous ne nous affilions à aucune confrérie, nous ne sommes d'aucune chapelle, nous répétons le moins de formules possible. Nous ne sommes donc pas des hugolâtres. Mais nous sommes encore moins des hugophobes. Et puisqu'on va célébrer en des fêtes civiques le centenaire d'un grand poète que nous admirons, nous nous y associons de cœur.

LA MAISON DE VERLAINE

LA MAISON DE VERLAINE[1]

« On devait célébrer à Metz, il y a quelques jours, le soixantième anniversaire de la naissance de Verlaine, et apposer à cette occasion une plaque commémorative sur la maison où il naquit. L'administration allemande, *déférant à un avis exprimé par la presse messine de langue française*, n'a pas voulu permettre que fût publiquement commémorée une œuvre « de peu d'importance », et dont on lui affirmait tout bas que l'auteur n'est pas un homme dont il sied qu'une ville se glorifie ; — et, au dernier moment, elle a interdit la manifestation. »

(*Les Journaux*. Avril 1904.)

1. Le *Figaro*, jeudi 7 avril 1904.

Pauvre Verlaine! La malchance le poursuit jusque dans la mort, et l'on dirait même qu'il prévoyait vaguement quelque mésaventure posthume de ce genre dès la préface de son premier livre, les *Poèmes saturniens*, en ces vers encore un peu inspirés de Baudelaire, mais où déjà se lamente tout son triste destin futur :

... Tels les Saturniens doivent souffrir, et *tels*
Mourir, en admettant que nous soyons mortels,
Leur plan de vie étant dessiné ligne à ligne
Par la logique d'une influence maligne.

Cette influence, avouons-le, cette influence maligne qui s'exerce encore sur lui après sa mort, et qui, après lui avoir disputé sa joie et son pain de chaque jour, semble vouloir lui disputer sa gloire de toujours, non seulement Verlaine n'a pas su, durant sa vie, s'y dérober; mais on dirait qu'il l'a cherchée avidement, qu'il s'est offert à elle, avec cet appétit de la douleur qui était en lui un reste de romantisme, — de ce romantisme à lui légué, comme à nous tous, par la génération prodigieuse de 1830, et qu'il nous faut « sortir » bon gré mal gré, dans notre vie ou dans notre œuvre. Verlaine sut s'en garder dans son œuvre, lui qui a écrit

(surtout contre Hugo) ce vers dont il a bien mis le conseil en pratique :

> Prends l'éloquence et tords-lui son cou!

Mais il s'est rattrapé dans sa vie, qui fut comme du Musset misérable ou comme du Murger tragique. C'est peut-être même ce vieux fonds de romantisme, plutôt qu'une malice native, qui le fit choir dans ses pires erreurs. C'est la bohème qui le mena à faire le mal. L'homme en Verlaine était tendre jusqu'à la faiblesse; tout le dedans sincère de son âme est douceur,

> Et tout le *geste* est littérature.

Et puisque la presse messine, en ses sévères considérants, semble avoir suivi la vieille méthode de la critique, et symétriquement balancé, selon la formule traditionnelle, la vie et l'œuvre, — nous lui abandonnerons la vie. Nul n'ignore que Verlaine vécut, comme le Gestas d'Anatole France, en « méchant garçon », et que, de chute en chute, — peut-être, pour qui verrait de plus haut, d'en haut, serait-ce simplement de malheur en malheur, — il est descendu jusqu'au crime, manqué par chance; et tout

cela est déplorable. Mais quoi! il en a souffert, lui le premier, il en a été puni; aux hommes il a payé sa dette par deux années de prison, et à Dieu même par un repentir où il entrait peut-être quelque ostentation d'humilité, et, pour tout dire, encore quelque littérature, mais qui tout de même était véritable et qui lui vaut d'être pardonné. Et puis il est mort, il a dépouillé ses fautes avec sa chair; le voici à jamais pour nous

Tel qu'en lui-même enfin l'Éternité le change;

et maintenant son œuvre seule importe.

Et cette œuvre, que certains de nos confrères messins présentent comme « sans importance » — ils nous permettront de leur déclarer que cela a fait sourire, — cette œuvre est délicieusement géniale.

Certes elle est encore discutée par des critiques de bonne foi, qui se sont exposés, ce faisant, à la colère un peu brutale des *jeunes*, naturellement impétueux, et pour qui les injures sont des raisons. N'imitons pas cette impétuosité, — discutons simplement.

L'on peut accorder que la dernière partie de l'œuvre de Verlaine, — *Dédicaces*, *Chansons pour*

Elle, *Odes en son honneur*, *Dans les Limbes*, *Epigrammes*, *Chair*, *Invectives*, bref tout ce que Verlaine a publié depuis 1890, sauf *Bonheur* où il y a encore des vers charmants, — n'est pas ce qu'il a écrit de meilleur, et que même, absolument parlant, ce n'est pas très bon. L'on peut aussi négliger sa prose, vraiment trop invertébrée, encore que souvent spirituelle et savoureuse. Mais toute la majeure partie de son œuvre poétique, des *Poèmes saturniens* à *Parallèlement*, c'est-à-dire sept volumes de vers, demeure après vingt ans bientôt, malgré des poèmes médiocres çà et là, malgré même dans l'ensemble un balbutiement un peu affecté, une des œuvres poétiques les plus originales qu'il y ait dans les lettres françaises. Elle respire une fraîcheur, une suavité, une naïveté, je dirais volontiers, en dépit de certains sujets, une virginité dans l'inspiration; elle a, dans l'expression, une souplesse sans effort, une grâce tour à tour espiègle et ingénue, et comme une gaucherie savante, qui lui donnent un caractère presque unique dans l'histoire de notre poésie. Du temps a passé sur elle, en jetant à l'oubli bien des livres de vers; elle est restée étonnamment jeune; à peine çà et là quelques mots, quelques coupes paraissent démodés; — et sans doute

elle vieillira, mais il semble qu'on puisse déjà lui promettre ce rare privilège des œuvres où une âme s'est montrée toute nue : vieille, elle le sera un jour, sans avoir été jamais surannée.

Relisez, dans les *Poèmes saturniens*, le *Rêve familier* qui se termine par ce vers aux infinis échos de silence :

> L'inflexion des voix chères qui se sont tues ;

relisez la *Chanson d'automne*, dont un juge sévère pour Verlaine, M. Nordau, et bien informé des lettres allemandes, a écrit qu'on ne trouverait pas son égale chez un Gœthe lui-même ; et toutes les *Fêtes galantes*, si vaporeuses, si féeriques, papillotement de couleurs, papillonnement de rêves, par quoi Verlaine est au Hugo de *la Fête chez Thérèse* ce que Monticelli est à Delacroix ; relisez toute *la Bonne Chanson*, si candidement nuptiale ; et, dans les *Romances sans paroles*, l'ariette *Il pleure dans mon cœur*, si naturelle, si humainement impersonnelle qu'elle semble prête à se fondre dans la poésie populaire, et qu'un jour on ne saura plus qui l'a écrite... Relisez dans *Sagesse* ces strophes divines (et « morales », je pense ?) :

Elle dit, la voix reconnue,
Que la bonté, c'est notre vie,
Que de la haine et de l'envie
Rien ne reste, la mort venue...

Accueillez la voix qui persiste
Dans son naïf épithalame,
Allez, rien n'est meilleur à l'âme
Que de faire une âme moins triste!

et la chanson de Gaspard Hauser, si simplement douloureuse, si désespérément résignée; et cette plainte adorable : *Le ciel est par-dessus le toit;* et ce chef-d'œuvre, à la fois d'un sentiment si profond et d'une forme si sûre qu'il faudrait le citer tout entier :

L'âme antique était rude et vaine,
Et ne voyait dans la douleur
Que l'acuité de la peine
Ou l'étonnement du malheur...

Et enfin — car il faut se borner — relisez dans *Jadis et Naguère*, l'*Art poétique*, tour à tour si ingénieux et si délicieux, et qui joint si heureusement l'exemple exquis au juste précepte en des vers comme ceux-ci :

Que ton vers soit la bonne aventure
Eparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...

ou comme :

> C'est de beaux yeux derrière des voiles,
> *C'est le grand jour tremblant de midi,*
> C'est par un ciel d'automne attiédi
> *Le bleu fouillis des claires étoiles...*

Et dites s'il est dans la littérature française une œuvre poétique non pas plus grande, plus haute — il en est, — mais précisément plus *poétique*, c'est-à-dire plus spontanée, plus immédiate, plus frissonnante, à la fois plus délicatement intérieure et plus « éparse aux vents » de la vie. Oui, pour ne parler que des morts, Ronsard, Hugo, Lamartine, Vigny sont de plus larges ou de plus profonds poètes, Malherbe est plus parfait, Chénier plus beau, Musset plus dramatique, Gautier plus pittoresque, Leconte de Lisle plus sculptural, Banville plus *ambroisien*, si l'on peut dire, Gérard de Nerval (un méconnu d'être inconnu) plus mystérieux, Baudelaire plus pathétique : aucun n'est plus *poète*. Cette œuvre de Verlaine, ce n'est pas un monde comme l'œuvre de certains poètes précédents, ce n'est pas l'univers dans une âme, — c'est moins, et presque autant : c'est l'infini dans une goutte d'eau, un peu ternie mais tremblante, c'est la

vie dans une larme, trouble mais douce, c'est le ciel dans une goutte de rosée, où se dilue un peu de poussière, mais où s'irise tout l'azur.

*
* *

J'ai voulu réserver pour la fin un argument plus particulier, et qui ne vaut que dans l'espèce, mais qui, j'en suis sûr, vaudra beaucoup pour les Messins : c'est que Verlaine, qu'ils semblent renier presque aujourd'hui, fut un Messin dans l'âme, et, comme tel, un patriote et même un chauvin. Il a chanté l'amour de la patrie en des vers qui ne sont pas de ses plus rares, mais dont la dernière strophe au moins est fort émue :

L'amour de la patrie est le premier amour...

Et patriote et chauvin, il le fut même, le doux poète, jusqu'à en être boulangiste, incarnant naïvement en Boulanger l'idée populaire de la revanche.

Et c'est à ce patriote que la Lorraine sa mère, lui appliquant je ne sais quelle *loi Heinze*

littéraire dont l'Allemagne n'a pas voulu pour l'art, refuserait une admiration méritée!

Non, nos amis de Metz peuvent se rassurer : Verlaine non seulement ne discrédite pas, mais honore, mais illustre sa ville natale. Et encore une fois, même si sa vie les offusque,

Il faut, voyez-vous, lui pardonner les choses.

Renan dans sa vieillesse disait volontiers que la beauté vaut la vertu. Plus encore pourrait-on le dire du génie. Car si la beauté est aussi rare que la vertu, le génie s'apparente davantage encore avec la vertu par le dévouement secret qu'il réclame. Il y a du sacrifice dans la vie de tout vrai poète. Le poète est celui qui se consacre à donner, pour une gloire incertaine, de la joie aux autres. Et le plus grand, ou le plus exquis, est le plus douloureux; car même s'il est payé de son dur labeur par la gloire — et encore ne l'est il pas toujours, — parce qu'il est poète, il souffre à jamais, jusque dans le bonheur, de cet éternel sentiment où une angoisse indéfinissable vient se mêler à la volupté même, *le sentiment de la vie*, aigu jusqu'à être maladif, profond jusqu'à être tragique;

et comme toute la beauté des choses, toute la tristesse des hommes aboutit en lui.

Verlaine donc, malgré sa vie, et, en un certain sens, par sa vie même — et par son œuvre, — est digne des vains honneurs prodigués à tant d'autres qui ne le valent pas; je dirai plus, il est un des liens nombreux, une des fibres légères mais incorruptibles qui rattacheront toujours la Lorraine à la France; — et si, un jour, l'immanente justice de l'histoire veut que nous rentrions dans Metz enfin redevenue nôtre, lorsque, en voyageurs qui ne seront plus des touristes rapides et douloureux, mais de lents pèlerins passionnés, nous nous promènerons dans les rues de la vieille ville, la maison, avec ou sans plaque, où naquit le triste et délicieux Verlaine ne sera pas celle que nous saluerons avec le moins d'amitié française ni de tendresse humaine.

L'HUMANISME

L'HUMANISME[1]

Ce n'est pas sans une certaine surprise que la jeunesse littéraire a lu l'autre jour, en tête du *Figaro*, un article de M. A. Claveau, excellent humaniste, contre l'humanisme. Je voudrais essayer ici d'opposer à son réquisitoire quelques-unes des raisons qui militent en faveur de cet « humanisme », auquel il attribue d'ailleurs des torts dont cette doctrine ne me paraît pas coupable.

La réfutation de M. Claveau, en effet, se trompe d'adresse. Il considère l'humanisme

1. M. A. Claveau ayant dans le *Figaro* très courtoisement combattu l'humanisme au point de vue philosophique, le *Figaro* inséra cette réponse dans le numéro du 12 décembre 1902.

comme une philosophie, voire une religion qu'il oppose au déisme, alors que c'est avant tout une esthétique, et même essentiellement une poétique. Peut-être se récriera-t-il à ce mot : il s'en allait en guerre contre un parti d'athées, et le voici qui tombe dans un groupe de poètes. Je lui demande bien pardon de la déconvenue qu'il en pourra éprouver. Avouerai-je d'ailleurs, pour lui donner raison en une certaine mesure, que l'humanisme, comme beaucoup de théories littéraires, pousse des rameaux jusque dans la morale et dans ce qu'il faut bien appeler, d'un mot barbare, la sociologie? Cela n'a, au reste, rien qui doive surprendre. Toute esthétique est, en somme, une conception de la vie appliquée au cas particulier de l'art. Il y a un philosophe inconscient dans tout poète digne de ce nom. C'est pourquoi mainte théorie, qui n'était d'abord que poétique, a fini par résumer toute la pensée d'une époque : ainsi pour la Renaissance, ainsi pour le Romantisme. Je ne serais pas étonné que ce mot d' « humanisme » fût celui même sous lequel on résumera plus tard l'effort confus et magnifique de notre temps.

*
* *

Les deux dernières écoles poétiques qui aient fleuri en France sont le Parnasse et le Symbolisme. La théorie du Parnasse a été celle de l'art pour l'art, ou plus exactement de la beauté pour la beauté. Agnostiques de l'art, les parnassiens ont restreint le champ de la poésie, comme l'agnosticisme avait restreint le domaine de la philosophie. Pour que la beauté fût plus belle encore, ils ont voulu la faire moins vivante. On se rappelle leur théorie de l'impassibilité, formulée par réaction contre le Romantisme, qui leur semblait trop échevelé. La beauté à leurs yeux devait être marmoréenne. Un poète, qui plus tard fit exactement — et heureusement! — le contraire de ce qu'il avait annoncé, résumait alors avec une ingénuité d'enfant terrible l'idéal parnassien en ce vers agressif :

Est-elle en marbre, ou non, la Vénus de Milo?

Les parnassiens dépersonnalisèrent, objectivèrent l'inspiration; ils interdirent à la Muse la passion, à leur gré trop tumultueuse pour les

beaux plis de sa tunique, et l'enfermèrent, selon une formule depuis lors banalisée, dans la Tour d'Ivoire. Chacun d'eux a répété d'abord :

Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure, et jamais je ne ris.

Mais, bien qu'ils y revinssent toujours comme en leur citadelle inexpugnable, les parnassiens sortirent souvent de la belle tour close où ils adoraient à l'écart l'idole hiératique : témoin Leconte de Lisle, dont la poésie, si impassible qu'elle voulût être, laissa souvent deviner la pensée généreuse et entendre le cœur palpitant; témoin Sully Prudhomme, si préoccupé de justice et de bonheur, et qui loua André Chénier d'avoir uni

Le laurier du poète à la palme du juste;

et Anatole France, dont *les Noces corinthiennes* ont pu sembler, vingt ans après avoir été écrites, une pièce d'actualité; et le tendre et nostalgique Dierx, et Catulle Mendès, dont la fantaisie est si moderne, et Coppée, penché sur les humbles, et Heredia enfin, le somptueux conquistador épris des époques reculées et des rivages lointains,

qui un jour, se souvenant qu'il était un homme d'aujourd'hui et appartenait à un « peuple libre », consentit à dresser un beau « trophée » en plein Paris, sur le pont Alexandre.

Les symbolistes, eux, — qui, bien qu'ils aient combattu les parnassiens avec un acharnement souvent injuste, sont leurs continuateurs, en ce sens qu'ils ont transporté l'objectivité parnassienne de la terre dans les nuées, — les symbolistes, par une hautaine gageure, prirent pour objet le Mystère. Si les parnassiens sont des agnostiques, les symbolistes sont des mystiques. La théorie des parnassiens, *la beauté pour la beauté*, devint chez eux celle de *la beauté par le rêve.* Ils négligèrent délibérément non plus seulement la vie subjective, le moi romantique, mais la vie entière, subjective et objective, toute la vie; ils se cloîtrèrent dans le Rêve. Ils habitèrent la Tour d'Ivoire un étage au-dessus des parnassiens, plus loin encore de la terre. Et la Tour d'Ivoire des parnassiens était du moins, elle, éclatante au soleil; certains symbolistes amassèrent une nuit presque impénétrable autour de leur demeure, et ce fut souvent la Tour d'Ebène.

Je ne voudrais pour rien au monde être injuste envers les symbolistes. Ils ont eu une très

haute idée de la poésie ; ils ont suscité une utile réaction contre les arrière-romantiques, trop exclamatifs, et les sous-parnassiens, trop prosaïques. Et de plus, et principalement, ils ont continué de libérer la vieille prosodie, ce dont il faut leur être grandement reconnaissants. Ce sont eux qui ont achevé de « disloquer », comme disait Hugo, « ce grand niais d'alexandrin ». Le vers libre lui-même, je le crois, est capable de vraies beautés, s'il sait à la fois, selon la remarque récente d'un des esprits les plus indépendants du symbolisme, « se symétriser et se styliser. » Faisons crédit parfois, avec M. Bergeret, à la beauté inconnue. Toute licence, ajouterions-nous volontiers, sauf contre la vie. — Comme les symbolistes devaient beaucoup aux parnassiens, les humanistes, — et sous cette dénomination on pourrait ranger tous les poètes qui ne sont pas à proprement parler parnassiens ou symbolistes, — doivent tous quelque chose à ces derniers, parmi lesquels certains d'entre eux comptent d'anciennes et précieuses amitiés. Il n'est guère de poète aujourd'hui qui n'ait d'abord voisiné avec eux dans la chambre aux miroirs avant de rentrer, selon l'expression d'Albert Samain, « dans la vérité de son cœur ». L'œuvre du Symbolisme est et restera fort importante.

Mais enfin la poésie des symbolistes — et les meilleurs d'entre eux l'avouent — a exprimé trop souvent des rêves abscons et froids, et non la vie. Ils ont créé tout un décor de glaives, d'urnes, de cyprès, de chimères et de licornes qui s'en va rejoindre au magasin des accessoires surannés le décor romantique, les nacelles, les écharpes, les gondoles, les seins brunis et les saules, les cimeterres et les dagues qui, en 1850, avaient déjà cessé de plaire. Ils ont abusé du bizarre, de l'abstrus, ils ont souvent parlé un jargon qui n'avait rien de français, ils ont maintes fois épaissi des ténèbres factices sur des idées qui ne valaient pas toujours les honneurs du mystère. Ils avaient d'abord arboré le nom de décadents sous lequel on les a trop facilement ridiculisés et qu'ils ont vite abandonné pour le nom plus relevé de symbolistes; mais on aurait dit parfois qu'ils voulaient donner un sens rétrospectif à leur première dénomination. Leur inspiration fut trop souvent byzantine. Non seulement ils se sont interdit comme trop vile toute poésie à tendances philosophiques, ou religieuses, ou civiques, mais encore, et surtout, ce qui est individuel chez eux s'exprime d'une façon si indirecte que l'obscurité en voile souvent l'émotion. Jamais,

dans leurs vers, un aveu personnel, un cri, un battement de cœur. Tout est secret, enveloppé, allégorique. Les symbolistes ont fait un rêve irréalisable, celui d'exprimer le pur mystère et la beauté pure. Le mystère sans un peu de clarté, c'est le néant absolu, et la beauté sans la vie, c'est une forme inconsistante qui échappe à l'étreinte de l'artiste.

Qu'a-t-il manqué souvent aux parnassiens et aux symbolistes pour nous satisfaire pleinement? L'humanité. Ils n'ont voulu être que des artistes, et ils furent tels. Ils n'ont pas songé que ce qui nous intéresse dans l'artiste, c'est l'homme, car c'est l'humanité qui est la commune mesure entre lui et nous. Nous qui venions après eux, instruits par leur exemple, nous avons rêvé un art plus enthousiaste à la fois et plus tendre, plus intime et plus large, un art direct, vivant, et d'un mot qui résume tout : humain. Notre poésie chante l'homme, et tout l'homme, avec ses sentiments et ses idées, et non seulement ses sensations, ici plus plastiques, là plus musicales. Tous les grands poètes de tous les temps, en même temps que des artistes, étaient des hommes, c'est-à-dire des pères, des fils, des amants, des citoyens, des philosophes ou des croyants. C'est de leur vie même

qu'étaient faits leurs rêves. Après l'école de la beauté pour la beauté, après l'école de la beauté par le rêve, il est temps de constituer l'école de la beauté par la vie.

Nous ne proscrivons pas le symbole; mais qu'il soit clair. Un beau symbole obscur, c'est un beau coffret dont on n'a pas la clef. Il y a d'admirables symboles dans Vigny; mais on les comprend. On peut dire de façon intelligible les choses les plus profondes. Accumulez les symboles tant que vous voudrez, pourvu que derrière eux l'on sente battre un cœur d'homme et penser une tête harmonieuse. Nous sommes las d'une certaine impassibilité et d'une certaine incohérence.

*
* *

Puisque les poètes d'une génération sont nécessairement amenés à se grouper sous une appellation commune, je crois que le mot le plus juste qui puisse qualifier le mouvement de la nouvelle génération est le beau mot, rajeuni et élargi encore à cette occasion, d'Humanisme. Il signifie bien que nous réalisons une poésie humaine, après la poésie trop strictement artiste

du Parnasse ou trop obscurément abstraite du Symbolisme. Il renoue heureusement la tradition avec l'admirable Pléïade, qui, délaissant les allégories du moyen âge, et remontant à l'art antique, source de toute beauté, sut retrouver sous les humanités l'humanité. Par la Pléiade, il nous rattache à l'antiquité d'une part, il nous mène à Chénier et au Romantisme de l'autre; car, comme tous les novateurs, nous sommes les vrais traditionnels. Enfin, il indique bien notre point de vue sur le monde — et c'est ici que M. Claveau retrouverait l'occasion de discuter philosophie — qui est, lui aussi, tout humain. Nous ne sommes ni mystiques ni sceptiques. Nous sommes plongés dans la vie : il faut la comprendre et la vivre. Mais je ne veux faire allusion qu'en passant aux lointaines conséquences de l'humanisme au point de vue philosophique, religieux, politique et moral. Je me bornerai aussi à indiquer la relation immédiate qui s'établira entre la poésie humaine, d'une part, et d'autre part, un théâtre ou un roman humains dont on pourrait citer déjà maints exemples.

Poètes, disons la vie, toute la vie avec ses joies et ses tristesses : c'est notre vraie façon, à nous, d'y collaborer. Accomplissons notre tâche

sur la terre, qui est d'inscrire en des paroles belles la vision que l'homme a du monde à ce moment du temps infini, pour la transmettre à ceux qui nous succéderont. Et que chacun de nous, en jetant plus tard un regard sur son œuvre terminée, avant de s'en aller dans l'inconnu terrible, puisse se dire comme tous ceux dont la vie a été bien remplie par les labeurs humains : « Quoi qu'il y ait après la mort, je n'en ai pas peur. Que ce soit le grand soleil ineffable de Dieu ou le grand soleil noir du néant, je saurai le regarder en face, sans être aveuglé par la lumière, sans être ébloui par l'ombre. Je fus un homme. »

Poètes d'aujourd'hui et de demain — et par ce mot j'entends, au beau sens étymologique, tous ceux qui créent, — en même temps que des artistes, soyons des hommes.

SUR WAGNER, LA MUSIQUE FRANÇAISE,

MASSENET ET “ GRISÉLIDIS ”

SUR WAGNER, LA MUSIQUE FRANÇAISE, MASSENET ET « GRISÉLIDIS »[1]

Il y a dix ans, on eût pu croire que Wagner résumait en lui toute la musique. Sa grande voix, révélée tardivement à l'Europe, semblait avoir réduit au silence, dans tous les pays, les écoles nationales. On avait l'impression que la seule patrie de la Musique était redevenue l'Allemagne. Tous les musiciens, à Paris, à Milan, à Vienne, à Saint-Pétersbourg, essayaient d'accorder leur chant, bien ou mal, à l'écho wagnérien. Ceux mêmes qui protestaient en paroles contre l'hégémonie de Bayreuth s'y soumet-

1. *Revue de Paris*, 1er décembre 1901.

taient involontairement, inconsciemment, dès qu'ils recommençaient à chanter. Comme un chêne gigantesque de la forêt Arminienne, Wagner paraissait faire peu à peu le vide autour de lui. Et l'on pouvait se demander si, pour longtemps, pour un siècle peut-être, la musique, pareille à ces plantes qui meurent d'avoir fleuri, n'allait pas mourir de s'être épanouie si brusquement en cet arbre magnifique, gorgé de sève, lourd de feuilles sans nombre, et qui buvait tout l'air et tout le vent du ciel.

C'était du moins la crainte qu'éprouvaient les profanes, et que je me souviens d'avoir vaguement mais fréquemment ressentie dans mon adolescence, lorsque j'assistais à une « première » musicale où l'œuvre, surannée en naissant, tombait à plat : il me semblait parfois que je ne pourrais plus jamais entendre que du Wagner. Et les purs wagnériens (c'est une race assez nombreuse et singulière, qui ne connaît de musique que celle du Maître), confirmaient, par leurs ostracismes retentissants, l'impression des profanes, — profanes eux-mêmes en musique à tout ce qui n'était pas leur idole.

Et puis, le premier moment de stupeur passé, tout est rentré dans l'ordre. On s'est aperçu de

jour en jour qu'il n'y avait rien de changé, qu'il n'y avait qu'un immense génie de plus dans la musique éternelle; que Wagner avait profondément rénové celle de son temps, mais qu'il n'avait pas, comme le croyaient ses partisans, inventé celle de l'avenir, parce que c'était là un mot vide de sens; qu'il avait moins réellement *créé* qu'héroïquement *continué*, comme tous les grands hommes, l'évolution perpétuelle. Une fois les échos du tonnerre wagnérien éparpillés aux quatre vents et absorbés par l'espace, la vaste profondeur des sons, comme les bois après l'orage, a recommencé de bruire infinie et variée; la fanfare de Siegfried éteinte, on a réentendu les grands murmures de la forêt. Ils n'avaient pas cessé, mais, comme pris d'un charme, on n'y prêtait plus l'oreille. On reconnut dans le lointain les autres voix, moins merveilleuses sans doute, mais bien pures, bien fortes ou pathétiques, elles aussi. On écouta de nouveau ici Liszt, ici Brahms, ici Verdi, ici Berlioz.

La vie ne s'immobilise jamais; nul n'arrête le soleil; il n'y a pas de Josué dans l'histoire. Si grand que soit un homme, il n'est jamais qu'*un* homme : les autres peuvent être moins grands, mais ils sont *autres*. Nul n'absorbe en soi le monde ni l'art. Hugo ne sembla-t-il pas un mo

ment, comme Wagner la musique, résumer en lui la poésie française? Et déjà nous ne sentons plus guère sa tyrannie, enfants d'autant plus tendres pour le Père qu'ils souffrent moins de sa domination. — Et voici que les écoles nationales ont refleuri partout, et que leurs œuvres ont repris la plus grande part de l'attention naguère concentrée sur le seul Wagner. En Italie, le patriarche Verdi a enfanté une lignée nombreuse, un peu mêlée, mais ardente : Boïto, Mascagni, Leoncavallo, Puccini, Perosi. En Russie, Tchaïkowsky, Borodine, Rimsky-Korsakoff, Moussorgsky bercent le moujik qui sommeille dans tout Russe à leur chanson nostalgique, demi-orientale, charmeresse et maladive. L'Allemagne même, avec Humperdinck et Richard Strauss, poursuit son beau songe sentimental ou métaphysique. Mais c'est surtout en France que la pensée musicale fut et est féconde.

Sans parler de Berlioz, dont les théories et les œuvres sont de mieux en mieux comprises, l'auguste et religieux Franck, le Docteur Séraphique, récemment encore priait, souffrait, rêvait dans l'ombre de son orgue sacré; de suprêmes cantiques d'amour ou de foi nous parvenaient de la retraite voluptueuse où vivait Gounod; le délicieux et grand Bizet, que la

stupide mort n'avait pas frappé assez tôt pour l'empêcher de révéler son génie pathétique, prolongeait jusqu'à nous les mélancolies suaves de l'*Arlésienne* et les beaux cris humains de *Carmen*; Lalo dans l'éclat triste d'une gloire trop longtemps méritée, nous enchantait de ses songes pittoresques et nous touchait de son émotion légendaire; Chabrier nous éblouissait d'éclatantes polyphonies; Guiraud et Delibes nous charmaient de leurs grâces légères; enfin Reyer, l'illustre vétéran toujours jeune, dont on vient de fêter le cinquantenaire glorieux, exprimait l'âme virginale et passionnée des Brunehild et des Salammbô.

Plus près de nous, sans compter tous les aînés, Dubois, Lenepveu, Paladilhe, sans énumérer tous les musiciens qui nous firent honneur, Joncières, Bourgault-Ducoudray, Widor, Salvayre, Gastinel, Albert Cahen, Maréchal, Lefebvre, Coquart, Samuel Rousseau, l'intensité de la vie musicale ne semble que croître depuis quelques années : le haut *Fervaal* de Vincent d'Indy, la vivante *Louise* de Gustave Charpentier, sont des œuvres d'hier[1]. Par l'exquis et profond Gabriel

1. Écrit avant l'admirable *Pelléas et Mélisande*, qui a donné à l'école française l'œuvre pressentie dans cet article. Voir, sur Claude Debussy, l'article suivant.

Fauré, ce Verlaine de la mélodie, le plus grand compositeur de *lieder* qu'il y ait eu depuis Schumann, par l'original Duparc, ce Samain de la jeune musique française, par le noble et malheureux Ernest Chausson, par Vidal et Marty, les généreux Toulousains, par les brillants Pierné et Leroux, par les sérieux Hillemacher, Georges Hüe, Camille Erlanger, par le vaillant et sincère Bruneau, par le subtil et sensitif Debussy[1], par le profond lyrique Paul Dukas, par les femmes-compositeurs, madame de Grandval, mademoiselle Holmès, par les jeunes, le charmant Hahn, le pur et savant Rabaud, Léon Moreau, Levadé, Gabriel Dupont, Alfred Cortot, Henry Février, la ligne se continue, la tradition se poursuit. Wagner n'aura été qu'un immense phénomène, un des deux ou trois plus beaux de ce XIXe siècle si fécond en miracles, mais non *le* Musicien hors duquel il n'y a pas de salut. Il a marqué toute la musique de sa formidable empreinte; mais partout elle s'est dégagée de son inspiration personnelle.

Il y a une musique française qui rythme de son mouvement la mélodie latine et éclaire de sa

1. Debussy n'était alors pour le public que l'auteur de l'*Après-midi d'un Faune*. Il y a dix ans de musique entre l'*Après-midi d'un Faune* et *Pelléas*.

lumière l'harmonie saxonne; violon net et scintillant dans l'orchestre universel où l'Allemagne sonne son cor magique et l'Italie sa flûte enchantée. — Il faut dire ces choses, quelque admiration qu'on ait pour le grand poète-musicien, et même au risque de se faire traiter d'antiwagnérien par les snobs : car il faut travailler toujours à tirer l'avenir du passé, si beau qu'il soit; et de même qu'en poésie, par exemple, le vrai réactionnaire est déjà le pur symboliste, le vrai réactionnaire en musique est aujourd'hui le pur wagnérien.

Or de cette musique française, outre Reyer qui aujourd'hui se repose de sa belle et double vie de musicien et de critique, les deux représentants les plus célèbres, les plus *en vue* par leurs œuvres, et peut-être aussi les plus typiques, sont sans contredit Saint-Saëns et Massenet. La preuve même en est que l'absence de leurs noms, réservés pour la fin, faisait un trou dans l'énumération qui précède; seuls ils l'achèvent. A quelques années d'intervalle, avec une avance pour le premier qui n'est pas toujours celle de l'âge, Saint-Saëns et Massenet ont suivi deux carrières parallèles, l'un, malgré l'admirable *Samson et Dalila*, plus particulièrement symphoniste, l'autre, malgré telles suites d'or-

chestres comme les *Scènes alsâciennes* ou *les Erinnyes*, plus particulièrement dramaturge, tous deux prodigieusement féconds, éparpillés en mille fantaisies ou mélodies, et soudain concentrés en un poème symphonique ou un drame lyrique. Et ils se complètent l'un l'autre, chacun, à l'un des pôles de la beauté, symbolisant l'une des deux inspirations éternelles qui se partagent l'art : la force et la grâce, la science et le charme, la virilité un peu austère et la féminité un peu morbide. Et, unis dans le succès et la renommée, ils viennent encore, à un âge où bien des artistes se taisent, de nous donner tous deux le noble exemple du travail et de se retrouver unis sur l'affiche des spectacles; les voici eux-mêmes représentés par deux ouvrages qui ne sont ni de l'un ni de l'autre le chef-d'œuvre, mais qui nous aident encore à éclaircir l'idée que nous pouvons nous faire et que la postérité se fera d'eux. Après les *Barbares*, *Grisélidis*. On a lu le bel article de M. Romain Rolland sur « Saint-Saëns et les *Barbares* ». C'est avec la même franchise respectueuse que je voudrais parler aujourd'hui de Massenet et de *Grisélidis*, en essayant, plutôt que d'exprimer l'opinion d'un critique musical, de traduire les sentiments, sur Massenet et sa

nouvelle œuvre, d'un poète ami de la musique.

*
* *

Il est peu de figures plus connues que celle de Massenet. Il a longtemps été le « jeune Maître ».

Charmant... traînant tous les cœurs après soi...

Ses portraits d'il y a quelques années nous le montrent énergique et inspiré, les cheveux rejetés en arrière à la mode des violonistes... Quelques années de plus ont passé, et le voici qui précocement fait le vieux maître accablé de travail et de gloire; et c'est peut-être plus charmant encore. Personne n'est plus agréable que Massenet dans la conversation : il a une amabilité, une façon de précéder l'opinion de l'interlocuteur, ou de l'achever en l'approuvant, une manière détournée et toujours amène de contredire qui, charités du caractère, sont des *charites*, des grâces de l'esprit. Il y avait cette politesse exquise, presque humble, chez Renan; et il y a du Renan chez Massenet. — Les cours de Mas-

senet au Conservatoire sont des merveilles d'improvisation spirituelle. Et « dans le monde », Massenet est plus savoureux encore. Il faut le voir accompagner pour la millième fois le *Poème d'Avril* ou *les Enfants*, avec une bonne volonté indulgente, une bonhomie presque pateline, une résignation touchante, et touchée du grand honneur, un air d'ignorer qu' « une chanson d'amour sort des sources troublées » ou bien qu' « on ne devrait faire aux enfants nulle peine même légère », qui sont une joie pour l'observateur. Très intelligent, il est aussi très gai, et, si j'ose dire, très gamin. Je l'ai entendu imiter avec une application soutenue la jeune fille de province qui joue une sonate au contrat de sa sœur fiancée... Ainsi Coppée, après avoir écouté patiemment la *Bénédiction* ou telle tirade du *Luthier de Crémone*, improvisera un sonnet monosyllabique ou dénommera d'une épithète les Présidents successifs de la Troisième République, depuis Thiers le Bref jusqu'à Félix le Bel en passant par Casimir le Hutin.

Renan, Coppée... Voilà des ressemblances hétéroclites, au premier abord, mais qui vont peut-être nous aider à définir Massenet. Regardez-le : avec sa figure rose un peu poupine, son

œil mobile sous la paupière, très jeune dans un visage las, son dos courbé maintenant, comme trop chargé de passé et d'honneurs, n'a-t-il pas un peu l'air d'un prêtre, d'un prêtre mondain? Et tel il a été dans sa musique : il est le confesseur des belles pécheresses, le chapelain des courtisanes, *Marie-Magdeleine*, *Hérodiade*, *Thaïs*, *Manon*, *Sapho*; — j'allais oublier *Eve*, la première de toutes. — Sa musique, mélange de mysticisme et de sensualité plus complexe encore que celle de Gounod, à qui Massenet doit beaucoup et qui était simple à côté de lui, fut adaptée « par décret nominatif de la Providence » à la paroisse pieuse et élégante de la Madeleine, ce boudoir de Dieu. Et c'est bien parce qu'il est l'abbé des Grieux qu'il a fait *Manon*... *Manon*, c'est de l'amour à fleur de peau, c'est « le contact de deux épidermes et l'échange de deux fantaisies »; c'est de la sensualité qui se prend pour de la « sensibilité », une passade qui se croit une passion. Mais c'est aussi la femme éternelle et l'éternel amour. Cette histoire d'une fille qui est un joli animal de volupté ressemble à l'histoire de toutes les grandes amoureuses; et ce petit amour imite le grand Amour, a des cris et des silences comme lui, rêve comme lui, pleure comme lui, meurt

comme lui. *Manon*, c'est presque héroïque à force de mépris pour tout ce qui n'est pas le baiser. Et c'est français, français dans les moelles, d'être à la fois frivole et ardent, rieur dans le spasme et inquiet dans la joie, sec dans la tendresse et amoureux dans la débauche, — et toujours joli et clair et *intelligent!*... *Manon* est certainement le chef-d'œuvre de Massenet, et c'est un chef-d'œuvre.

*
* *

Mais M. Massenet, comme Aristide d'être nommé le Juste, s'est peut-être lassé de s'entendre toujours appeler le musicien des femmes tombées, et il a sans doute voulu donner une revanche aux femmes honnêtes en composant *Grisélidis*.

Car *Grisélidis* est l'histoire d'une femme honnête, — et qui a même du mérite à le rester! Après tant d'œuvres consacrées à l'amour libre, M. Massenet célèbre dans *Grisélidis* l'amour conjugal.

On sait que le livret de ce « conte lyrique » a été tiré par Armand Silvestre et M. Eugène Morand du « mystère » qu'ils avaient fait re-

présenter, avec un succès retentissant, à la Comédie-Française, en 1891. On sait aussi que l'idée de la pièce leur est venue du lointain moyen âge en passant par Boccace. *Grisélidis ou la Femme éprouvée* est le dixième et dernier conte de la dixième et dernière journée du *Décaméron*. Quelque imprudence qu'il y ait à parler irrévencieusement d'une œuvre consacrée par le temps, je dois déclarer qu'en relisant ce conte j'ai été stupéfait de le trouver aussi invraisemblable, aussi gauche, et pour tout dire, à part un style charmant, aussi naïvement mauvais. Armand Sylvestre et M. Morand ont eu à le rendre possible à la scène, et ils s'y sont très adroitement pris. Qu'on en juge :

Le marquis de Saluces, d'après le conteur florentin, « avait été touché de la conduite et de la beauté d'une jeune paysanne qui habitait un village voisin de son château ». Sans plus de façon, il l'épousa. Mais, après en avoir eu une fille, « par une folie qu'on ne conçoit pas il lui vint en tête de vouloir, par les moyens les plus durs et les plus cruels, éprouver la patience de sa femme. Il employa d'abord les invectives, lui disant que sa basse extraction avait indisposé tous ses sujets contre elle... » La pauvre Grisélidis courbait la tête, « sans changer de

visage ou de contenance. A quelque temps de là, il lui envoya un domestique qu'il avait instruit de ce qu'il devait faire. « Madame, dit celui-« ci d'un air désolé, si je veux conserver la vie, « il faut que j'exécute les ordres de monsei-« gneur. Il m'a commandé de prendre votre fille. »

« A ce discours, au triste maintien de celui qui le prononce, elle croit qu'il a ordonné la mort de sa fille. Quoique, dans le fond du cœur, elle ressentît les douleurs les plus vives, cependant, sans émotion, elle prit sa fille dans son berceau, l'embrassa, la bénit et la remit dans les mains du serviteur. « Fais, lui dit-elle, ce que ton « maître et le mien t'a commandé. Je ne te « demande qu'une grâce, c'est de ne pas laisser « cette innocente victime exposée à la rapacité « des animaux carnassiers et des oiseaux de « proie. » — Le domestique, chargé du fardeau qu'elle lui avait remis, va rendre compte au marquis du message. « *Celui-ci admira beaucoup le courage et la constance de sa femme.* » Il y avait de quoi! Mais croyez-vous qu'il s'en tienne là? Non pas. L'enragé continue; ayant eu de Grisélidis un autre enfant, un fils cette fois, il l'expédie comme sa fille loin de la mère, « en feignant de l'avoir fait tuer. Grisélidis,

quoique très sensible, opposa autant de fermeté à cette épreuve qu'à la première. Le prince, *au comble de l'étonnement*, était persuadé qu'il n'y avait aucune autre femme capable de tant de courage ».

Est-ce fini ? Pas encore ! Le marquis, poursuivant les épreuves, fait alors semblant de répudier Grisélidis, la renvoie avec sa seule chemise sur le dos, et l'invite à ses nouvelles noces (il a obtenu en effet du pape la licence de se remarier), pour recevoir la jeune épousée qui d'ailleurs n'est autre que la fille de Grisélidis, laquelle a atteint l'âge de seize ans. (Le marquis avait donc *éprouvé* la patience de sa femme pendant seize ans !) Et c'est — enfin ! — quand la moutonnière Grisélidis bêle une dernière fois sa résignation, que le marquis cesse ce jeu bizarre, et lui adresse ces paroles ingénues : « Grisélidis, il est temps que tu recueilles le fruit de ta longue patience et que ceux qui m'ont regardé comme un homme méchant, brutal et cruel (dame !) sachent que tout ce que j'ai fait n'était qu'une feinte préméditée, *pour leur apprendre à choisir une épouse et à toi à l'être*, *afin de me procurer un repos solide tant que j'aurais à vivre avec toi* ». — A la bonne heure ! voilà un homme prudent. Seize ans de brouille conjugale, pour acheter le

repos dans son ménage : on ne saurait prendre plus de précautions... Mais ce Gribouille d'une espèce particulière met à éprouver sa femme un acharnement si gratuit, une cruauté si absurde qu'il en est odieux ; il y a du sadisme dans le cas de ce marquis. Seule le dispute en invraisemblance à sa conduite celle de Grisélidis qui, à force de résignation, paraît bien indifférente à l'amour de son mari Elle ne devait pas le chérir très ardemment. Ah ! ce n'est pas une révoltée, une Hedda Gabler, ni une femme du théâtre d'Hervieu ! Ou bien elle se consolait par ailleurs ; qui sait ? A la place du marquis, je n'aurais pas été rassuré...

Si sympathique que soit encore au public du théâtre, — public dont les idées collectives, dans une salle du spectacle, sont en retard de plusieurs siècles sur les idées des individus qui le composent, — si sympathique que soit encore la femme-esclave, la résignée silencieuse, qui se considère comme la servante de l'homme et croit de son devoir de lui obéir en tout et pour tout, le rôle du marquis tel que Boccace l'avait tracé était impossible à transporter à la scène ; il aurait fait crier — ou rire. Les auteurs de *Grisélidis*, Armand Silvestre et M. Eugène Morand, l'ont fort bien senti ; et ils ont eu une

idée ingénieuse. Ce qui semblait saugrenu dans le caractère du marquis, pourquoi ne pas le lui enlever, en faire un mari tendre et aimant, qui serait tout de même moins invraisemblable que ce persécuteur enragé, — et mettre tout ce qu'il y avait de diabolique dans sa conduite au compte... du diable? Et c'est ce qu'ils ont fait. Dans leur pièce, c'est le diable — un diable « bon enfant » qui parie avec le marquis que Grisélidis le trompera, l'enjeu étant l'âme même du marquis — c'est le diable qui enlève à Grisélidis son fils, et qui lui promet de le lui rendre si elle consent à tromper le marquis; et c'est le diable encore qui fait croire à Grisélidis que le marquis l'a répudiée pour une autre femme, laquelle est justement Fiamina, la femme du diable et sa digne compagne. En même temps que les auteurs déchargeaient ainsi le pauvre marquis d'un rôle assez odieux, et la douce Grisélidis d'un rôle assez niais, ils ont introduit dans leur pièce un personnage qui doit lui donner, tout naturellement, un entrain du diable; et du conte un peu lent et un peu monotone qu'ils auraient pu nous conter, ils ont fait un piquant mystère plein de scènes fantastiques, de transformations multiples, d'apparitions, d'évocations, bref de tout ce qui peut

amuser l'esprit et les yeux, tandis que M. Massenet se charge de charmer les oreilles. — Inutile de dire que le diable en est pour ses inventions malignes, qu'il ne vient pas à bout de la vertu de Grisélidis, que le marquis rentre de la guerre l'honneur sauf, — et que la pièce finit bien.

A vrai dire, j'aimais mieux la *Grisélidis* de la Comédie-Française : elle était plus simple, plus claire, plus proche de la vérité psychologique et artistique. Le livret de l'Opéra-Comique est un peu surchargé; on y a trop sacrifié à la fantasmagorie et au décor. Les événements y sont plus gros d'importance, si je puis dire, que de signification, pour la raison que rien n'y est préparé. On ne s'intéresse pas beaucoup à des personnages dont on ne sait rien, à des actes dont on ne devine pas les motifs. Quand donc les librettistes comprendront-ils qu'il n'y a, à proprement parler, qu'une seule chose intéressante, l'humanité, dans n'importe quel sujet, même lyrique, même féerique, même fantastique? Mais c'est une observation dont maints autres écrivains dramatiques pourraient commencer par faire leur profit. — Tel qu'il est, le livret de *Grisélidis* est très honorable, et remanié, çà et là, par le collaborateur d'Armand Silvestre,

M. Eugène Morand, il dénote un effort d'art et de style, dans l'emploi du vers libre et dans le ton de certaines strophes, qui caractérisait déjà l'*Ile heureuse* du même poète, la gracieuse légende représentée la saison dernière par les soins des « Escholiers ».

*
* *

La musique de *Grisélidis* ressemble beaucoup, non point dans les thèmes particuliers, mais pour l'inspiration même, à celle de *Cendrillon*. Voilà, je crois, exactement l'impression qu'elle a donnée le premier soir au public, qui sent, et aux musiciens, qui savent. Pourtant *Grisélidis* se distingue de *Cendrillon*, semble-t-il, par un peu plus de bonheur dans les idées et de largeur dans l'ensemble. *Cendrillon* était presque toujours un opéra-comique ; il y a dans *Grisélidis* quelque lyrisme. *Cendrillon* et *Grisélidis* forment, jusqu'à nouvel ordre, ce qu'on peut appeler la dernière manière de Massenet : une manière pleine de joliesse plus encore que de grâce, extrêmement habile, sans grande émotion, mais brillante et prestigieuse. Elle manque de lignes, mais le détail en est assez amusant.

La partition débute par un prologue qui est sans doute la meilleure chose de l'œuvre, d'une tonalité à la fois rustique et mystique, d'une grâce spirituellement paradisiaque. La phrase du cor avec un *ré bémol* inattendu, le dessin en doubles croches qui alterne avec cette phrase, tout cela est fort juste et fort joli. La cantilène d'Alain, le champêtre amoureux de Grisélidis; l'extase du marquis voyant passer Grisélidis au loin; la réponse de celle-ci, mélodie très simple sur des accords presque religieux, l'*Alleluia* final, composent à la pièce une introduction musicale fort agréable et qui a beaucoup plu. Ajoutons que le décor absolument délicieux du bois provençal où a lieu la rencontre du marquis et de Grisélidis n'a pas nui à cette impression; il est impossible d'imaginer un plus ingénieux arrangement, surtout sur cette scène exiguë de l'Opéra-Comique : ce n'est plus la forêt de carton que nous voyons toujours au théâtre, c'est une vraie futaie avec ses plans successifs d'arbres dressés sur le fond d'un beau crépuscule; ce n'est plus un décor, c'est la réalité même, et la réalité d'une très belle chose. M. Jusseaume et M. Carré sont toujours de grands magiciens.

L'acte premier s'ouvre par une jolie complainte de fileuse, naïve et pure, avec un char-

mant dessin d'orchestre qui, dans les intervalles du chant, en attrape délicatement au vol la dernière note sur une cadence rompue. J'aime moins la scène suivante entre le marquis et le prieur, qui est conventionnelle dans le livret et la musique. L'apparition du diable et ses couplets sont d'une facture très adroite et souvent originale. L'accompagnement en quintes est d'une monotonie drôle. Mais ce qui est du très bon Massenet, c'est la fin de l'acte avec les fanfares en *ré*, et leurs notes *perdendosi* accompagnant le départ du marquis pour la guerre, pendant que la fidèle Bertrade, sur une longue pédale en *ré* qui glisse en *ut*, imitant « le groupe qui décroît derrière le coteau », relit la page de l'Odyssée qu'avait interrompue la scène des adieux : « Les paroles de Pénélope redoublaient l'attention d'Ulysse... » Il y a là un effet de lointain et de tristesse tout à fait délicieux. M. Massenet y a fait ce tour de force de traduire avec de la musique le silence, silence progressif des choses et silence accablé des âmes.

L'« entracte-idylle » par où commence le deuxième acte serait parfaite si elle se contentait d'être une délicieuse pastorale, et de décrire le bonheur du diable retiré dans un bois d'orangers où il vit invisible. Par malheur, M. Massenet y a

introduit d'avance la phrase gentille, mais vraiment trop opérette à force de vouloir être comique, qu'il fera chanter au Diable dans la scène suivante sur ces paroles :

Loin de sa femme qu'on est bien!

Pourquoi avoir traité si bourgeoisement cette pensée, un peu diabolique ici, puisqu'elle est formulée par le diable? Je comprends bien l'intention du musicien, qui a fait de la mélodie *en pantoufles* pour exprimer le bonheur *confortable* de son héros. Mais il a peut-être forcé la note. Et il a encore insisté dans l'orchestration, très adroite comme toujours, mais où le chant est doublé à la basse d'une façon presque lourde. Quoi qu'il en soit, la phrase idyllique qui revient pendant toute la première partie de l'acte est une des inspirations les plus fraîches de la partition. Je passe vite sur l'apparition de Fiamina et le duo du diable et de sa femme, qui sont, eux aussi, conventionnels scéniquement et musicalement : on devrait, une fois pour toutes, laisser ces vieux effets au répertoire; ils furent charmants en leur temps, mais ce temps n'est plus. Et j'en viens à la rêverie de Grisélidis accoudée au mur de la terrasse et contemplant

la mer. Ceci est tout à fait bien. Un écho du troisième acte de *Tristan* passe en ces tierces mélancoliques, au mouvement qui monte et baisse comme celui des flots. Le *lamento* qui suit :

Il partit au printemps : voici venir l'automne...

est d'une grâce très tendrement triste. M[lle] Bréval y a obtenu un succès grand et mérité. Et quand, une à une, les cloches des angelus ont confondu leur appel tinté avec l'appel que murmure vers l'époux absent la douce Grésilidis, ce fut exquis. De la musique naissait de tout, de l'orchestre, des chanteurs, du décor : on eût cru que tout *était musique*, et je me rappelais une phrase divine d'Anatole France sur les cloches de Florence qui semblent « faire du ciel même un immense instrument de musique religieuse... » M. Massenet a trouvé là l'équivalent symphonique de cette phrase.

L'enchantement a cessé pour moi quand j'ai vu entrer en scène le petit Loys, un enfant de quatre ans, qu'amenait à Grisélidis la fidèle Bertrade. Le nom de cet enfant est sur le programme : c'est, paraît-il, la « petite Suzanne ». Pauvre petite Suzanne ! Elle apparaît, disparaît

et reparaît dans la pièce, attentive derrière le portant, à ne pas manquer ses entrées, et préoccupée sans doute de sa seule réplique : « Maman! »

Qui nous délivrera des enfants au théâtre?...

Des scènes suivantes, entre Grisélidis, le diable et Fiamina, puis entre ces deux derniers personnages, il n'y a pas grand'chose à dire, sinon qu'elles sont bien traitées; je retiens de la seconde un bout de dialogue musical tout à fait spirituel :

« Un poète! dit Fiamina au diable. Fort bien... Vous fréquentez du joli monde! »

J'ai pour ces gens de rien une amitié profonde!

répond le bon diable. Merci, Satanas! — Son amitié lui a porté bonheur, car la phrase est une bouffée de joie.

La scène d'incantation qui vient ensuite, où le diable évoque les esprits de la nuit et leur commande de troubler Grisélidis pour la jeter dans les bras de son amoureux Alain, est d'une très jolie tonalité *mauve*; mais je me rappelais en l'écoutant une scène semblable à la fin de *Fals-*

taff, à laquelle les auteurs du livret ont peut-être pensé, et qui avait plus de fantaisie. Mais la plainte de Grisélidis, à qui l'on vient d'enlever son enfant, est très large et douloureuse.

Le troisième acte a paru un peu long parce qu'il recommençait, sans les renouveler, les effets des deux premiers : tristesse de Grisélidis, ruses du diable, duo d'amour, avec le marquis revenu de sa vague expédition guerrière.

Il faut signaler une des meilleures phrases de la partition à la scène V de cet acte, au moment où Grisélidis et le marquis se trouvent en présence l'un de l'autre et s'accusent mutuellement d'avoir trahi la foi conjugale. Cette phrase, *fortissimo*, et qui monte comme une interrogation déchirante, n'est pas sans analogie avec certains thrènes wagnériens, et les harmonies sur lesquelles elle se pose accusent encore cette ressemblance ; elle n'en est que plus émouvante. La romance de l'oiselet est trop « romance ». La prière à la Croix étonne et séduit par sa notation psalmodiée qui alterne avec le chant, et le *Magnificat* final, très sonore, termine l'œuvre avec une solennité heureuse.

*
* *

Grisélidis plaira au gros public par son pittoresque, par sa sentimentalité un peu facile, mais toujours insinuante. Est-il besoin de dire que les scènes fantastiques ne sont pas du Berlioz? Les auteurs du livret n'avaient pas pris leur diable au sérieux : « Un diable très bon enfant », se définit-il lui-même. M. Massenet, s'il l'eût pris autrement, serait allé au rebours de leur pensée, il eût fait éclater le poème. Les scènes d'amour sont naturellement dans l'œuvre ce qui ira le plus droit au cœur du public; en quelques phrases, on retrouve tout le Massenet de jadis et de naguère, au charme enveloppant, à l'émotion vite excitée et vite apaisée, aux nerfs qui se donnent par sursauts l'illusion du désir et se satisfont souvent d'une simple caresse. M. Massenet sait toujours, en particulier, manier cet alexandrin « jeté » en *douze-huit* qu'il a pour ainsi dire inventé et dont il tire des effets sûrs. Ailleurs, la prosodie est plus flottante, par exemple dans la chanson du Diable déjà citée : « Loin de sa femme... » et dont il est difficile de suivre les paroles, le rythme n'ayant pas l'air

d'être fait pour elles; mais partout éclate un talent incontestable et qui, loin de se fatiguer, ne semble que prendre plus de souplesse sinon de raffinement. L'orchestration est très adroite, les timbres sont délicieusement variés; des sonorités presque inconnues sont produites par l'ingénieux emploi des instruments; — par exemple, à la fin du premier acte, et dans le milieu du second. — L'orchestre, sous la direction de M. André Messager, a d'ailleurs été excellent.

Mlle Lucienne Bréval est, si l'on peut dire, trop belle dans le rôle de Grisélidis : sa silhouette ne répond guère à ce nom de douceur un peu grise : c'est toujours une Valkyrie. Elle a été très dramatique dans les moments de douleur, presque trop. C'est une cantatrice et une actrice pour l'Opéra; le cadre de l'Opéra-Comique est un peu étroit pour elle. Ses gestes débordent la scène si petite : on dirait un portrait de maître qui, s'animant, crèverait la toile et briserait la bordure. Mais la voix de Mlle Bréval est toujours admirable de pureté, de chasteté, de noblesse. Et elle a soupiré ineffablement le *lamento* du second acte, avec un sens des nuances qui fait le plus grand honneur à son intelligence d'artiste; dans la langueur de l'automne éparse autour d'elle, sa voix se perdait comme une brume sonore...

L'admirable acteur et chanteur qu'est M. Fugère a tiré du rôle du diable tout le parti qu'il pouvait en tirer. Il a été parfait sous ses déguisements en marchand moresque au premier acte et en vieux calfat au second. En démon, comme il savait fort bien qu'il n'y a rien en lui de très satanique ni de très sulfureux, il chargeait un peu les effets que ce rôle comporte; il remuait trop, il grimaçait trop. Son costume, joli, mais un peu bizarre, rendait plus sensible encore ce léger défaut. Le costumier a fait du diable une chauve-souris humaine qui ne manque pas de pittoresque, mais qui ne répond peut-être pas beaucoup à l'idée du rôle, lequel est en somme un rôle gai. Un Méphisto de féerie, écarlate selon la tradition, avec deux petites cornes bien simplettes sur le front, eût peut-être mieux fait l'affaire. Quoi qu'il en soit, M. Fugère, en maintes scènes, s'est montré le parfait artiste qu'il est presque toujours.

Sa femme, Fiamina, était figurée par Mlle Tiphaine qui lui a fort bien donné la réplique, avec une aimable autorité.

Le rôle du marquis a été pour M. Dufrane l'occasion de faire souvent applaudir sa voix généreuse, un peu rude parfois, mais chaude et de bonne qualité. Nommons encore Mlle Daffetye

en Bertrade, M. Maréchal très sympathique et chaleureux en Alain; MM. Jacquin (le Prieur), Huberdeau (Gondebaud), qui ont chanté et joué d'une façon très satisfaisante.

J'ai déjà parlé du décor du prologue; les autres, également de M. Jusseaume, ne sont pas moins admirables. Je ne vois guère à critiquer qu'au premier acte le tryptique de sainte Agnès, qui a un peu trop l'air d'un buffet en or. Mais le jardin du deuxième acte, avec sa terrasse plantée d'orangers et ses parterres de lys en fleurs que bordent des buis sévères, est une merveille de vérité et de poésie. Nul théâtre au monde ne peut se flatter d'une plus artistique et plus intelligente mise en scène.

*
* *

Telle est la nouvelle œuvre que vient de produire sur la scène le fécond musicien à qui l'on doit tant d'œuvres dramatiques et qui remplit de son nom le répertoire de notre drame lyrique depuis trente ans. Quoi qu'on puisse penser des derniers ouvrages de M. Massenet, il faut saluer en lui un grand laborieux, le maître à qui de nombreuses générations ont dû leur science mu-

sicale (Marty, Hillemacher, Bruneau, Vidal, Pierné, Leroux, Charpentier, Carraud, Silver, Levadé, Rabaud, d'Ollone ont été ses élèves), et, comme je le disais au commencement de ces notes, l'une des trois plus célèbres figures, avec Reyer et Saint-Saëns, de cette école française qui a traversé le wagnérisme sans s'y perdre, comme le Rhône traverse le Léman, ou, plus exactement encore, comme la fontaine Aréthuse traversait, dit-on, l'Océan père des fleuves, sans mêler à ses profondeurs glauques sa douce eau limpide et vivante.

Le musicien à qui l'on doit *Don César de Bazan*, *le Roi de Lahore*, *Hérodiade*, *Manon*, *Werther*, *le Cid*, *Esclarmonde*, *le Mage*, *Thaïs*, *la Navarraise*, *Sapho*, *Cendrillon*, *Grisélidis*, comme ouvrages dramatiques; *Marie-Magdeleine*, *Ève*, *la Vierge*, *les Erynnies*, *Phèdre*, comme drames symphoniques; *les Scènes pittoresques*, *les Scènes alsaciennes*, *les Poèmes d'Avril*, *d'Octobre*, *du Souvenir*, et toutes ces mélodies qui ont fait son nom populaire autant que ses grandes œuvres, représentera dans l'histoire tout un moment de la pensée musicale française, et, sinon le plus haut, du moins certes l'un des plus agréables. Je crois, s'il faut le dire, que ce qui restera de M. Massenet, ce

sont surtout quelques-unes des œuvres qu'il a écrites de la vingt-cinquième à la quarante-cinquième année. Mais son art est plus habile aujourd'hui que jamais. La mélodie coule toujours sous ses doigts : il est toujours un très adroit technicien. *Grisélidis* ajoutera une légère améthyste près de la topaze de *Cendrillon*, à la couronne musicale où brille le rubis des *Érynnies* et le diamant de *Manon*.

MUSIQUES

MUSIQUES[1]

Manfred, *Pelléas et Mélisande*, *la Carmélite*, *Paillasse;* — Schumann, Claude Debussy, Reynaldo Hahn, Leoncavallo; — l'Allemagne, qui répandit le « calme clair de lune » germanique sur l'obscur et brusque rêve byronien; la France, dont le pur génie classique a fleuri dans *Pelléas* une fleur parfaite; l'Amérique espagnole, voluptueuse et assimilatrice, d'où est originaire le jeune musicien de la *Carmélite;* l'Italie, qui nous envoie, parmi la rumeur d'un succès déjà ancien, ces *Pagliacci* tour à tour gais et tristes, *commedianti e tragedianti*, alternés de clair et de sombre, et aussi, disons-le tout de suite, faits

[1] Revue de Paris, 1er janvier 1903.

de pièces et de morceaux comme l'habit du seigneur Arlequin; — quel lien improviser entre ces quatre pièces, ces quatre musiciens, ces quatre pays, dont le hasard seul rapproche aujourd'hui les noms ou le souvenir, sur l'affiche de nos théâtres et dans l'esprit du public parisien? — Nous ne nous y efforcerons pas. Nous étudierons ces quatre « musiques », si différentes de forme, de valeur et d'âme, l'une après l'autre, sans vouloir établir entre elles de rapports factices, ni instituer de comparaison en règle. Nous les aimerons successivement, plus ou moins, beaucoup ou peu, pour ce qu'elles ont pu nous offrir de noble ou de profond, de gracieux ou de léger; et ce sera une bonne leçon de relativisme dans la bataille analytique des théories, où il est utile que l'instinct accomplisse parfois sa souveraine synthèse. Pourtant, — car relativisme n'est pas scepticisme, — si à la fin nous découvrons en quelques-unes de ces œuvres un principe commun, qui, selon qu'il y est plus ou moins apparent et abondant, leur confère plus ou moins de beauté, nous ne nous refuserons pas à le définir, et à tirer de ces quatre cas particuliers une leçon d'ensemble sur la musique et sur l'art en général.

*
* *

Commençons, pour suivre en quelque mesure l'ordre chronologique, par le *Manfred* que nous a donné l'« Œuvre», sur le poème de lord Byron, mis adroitement à la scène par M. Pascal Forthuny, avec la musique de Schumann interprétée par l'excellent orchestre Chevillard.

Le *Manfred* de Byron, c'est tout le romantisme : c'en est l'expression fidèle et parfois belle, et c'en est un peu la caricature. Tenaillé par le remords d'un « crime » vague, dont on ne sait s'il fut une faute morale ou un meurtre véritable, Manfred promène sur la terre un désespoir perpétuel. Sa vie, — pour employer un mot du bon montagnard qui, après l'avoir empêché de tomber dans un gouffre alpestre, le sermonne avec un si robuste bon sens, — « sa vie est une convulsion, ce n'est pas une vie naturelle ». Il cherche la mort, dit-il, sans la trouver. Est-il donc si difficile de se tuer quand on est las de vivre? Cet éternel suicidé se laisse toujours trop bien tirer des précipices : il y a là quelque ridicule. Comme, d'ailleurs, on ne connaît pas les motifs de sa tristesse, on ne peut

y compatir, ni même s'y intéresser, et l'on serait tenté de lui dire par moments, avec ce naïf chasseur de chamois dont l'ironie involontaire a fait sourire : « Franchement, pourquoi n'êtes-vous pas un peu plus gai ? »

Manfred, c'est René, René à Londres, ayant sur les doigts, peut-être, une tache de sang shakespearienne. Mais c'est encore plus Faust. Gœthe, en Manfred, avait tout de suite salué un fils de son esprit. Il ne pouvait s'y tromper d'ailleurs. Lisez ceci : « La lampe va s'éteindre... Philosophie, connaissances humaines, secrets merveilleux, sagesse du monde, j'ai tout essayé, et il y a dans mon esprit une force capable de s'emparer de tout. Inutiles études! » C'est le commencement de *Faust*, ce semble? Non : ce sont les premiers vers de *Manfred*. — *Manfred*, c'est un *Faust* anglicisé. Le placide pessimisme germanique, lourd de bière, y devient le frénétique spleen londonien, ivre de gin ; l'inquiétude du cœur allemand y descend dans les jambes britanniques, et le vague à l'âme y aboutit au *touring*. Faust ne chevauchait qu'en songe les nuées du Walpurgis, Manfred risque de se rompre les os en escaladant la Jungfrau sous l'orage. — A vrai dire, Byron lui-même jugeait injouable son poème dramatique, et c'est aller

contre ses plus formelles intentions que de le produire sur la scène. Il n'y a pas de pièce dans *Manfred* : nul sujet, nul progrès de l'action, nulle unité même, autre que celle du héros si incohérent ; rien que de longues tirades de Manfred, des dialogues très peu animés avec des Esprits, ou par hasard un vague mortel, chasseur de chamois ou ermite de la montagne, — et puis encore de longues tirades. *Manfred* est l'histoire d'un homme qui se plaint de la vie pendant trois actes, et qui meurt à la fin. Le tout un peu redondant, un peu emphatique, avec de beaux passages, mais perdus dans le fatras byronien. Byron a décidément été surfait par nos pères ; le grand poète anglais du commencement du XIXe siècle, ce n'est pas lui, c'est le sensitif, profond et « quintessentiel » Shelley.

Cependant il faut tirer hors de pair, dans l'adaptation scénique de *Manfred*, l'évocation d'Astarté au deuxième acte. Sans qu'on puisse trop s'expliquer pourquoi, (car elle n'est nullement préparée, et l'idée en reste obscure), cette scène a paru tout à coup, dans la grisaille de l'atmosphère générale et la monotonie de la déclamation lyrique, étrangement pathétique et sinistrement empourprée : ce fut « une oasis d'horreur », mais d'horreur grande et belle,

« dans un désert d'ennui ». A cet endroit du drame, la situation est analogue à celle d'*Orphée*, au moment où le poète descend aux Enfers ; et le décor est le même que celui d'Orphée, noir et rouge ; les Destinées rappellent les larves et les spectres antiques, Ariman est resplendissant et infernal comme Pluton ; il n'est pas jusqu'à ce nom d'Astarté, si imprévu dans une pièce toute gothique, qui ne fasse songer au beau mythe hellène. Manfred chez Ariman évoque Astarté, comme Orphée chez Pluton évoquait Eurydice. Mais c'est l'Orphée romantique d'une Eurydice fantastique. C'est un Orphée démythologisé, si l'on peut dire, déshellénisé, modernisé, et, en un certain sens, humanisé. Je ne sais comment, — peut-être parce qu'il est moins lointainement légendaire, — Manfred, si exceptionnel pourtant, semble à ce moment-là plus près de nous qu'Orphée. Et d'autre part le mystère qui plane sur Astarté augmente encore la valeur symbolique et l'effet dramatique de la scène. Astarté n'est plus seulement, comme Eurydice, une femme aimée que va chercher au pays des morts son amant inconsolable ; elle est l'Isis voilée des ténèbres, la Figure même de l'Inconnu terrible ; elle est la Mort qui se souvient de la Vie... Parmi la torpeur que répandait le poème,

un frisson à cet endroit a remué la salle : on a senti passer le souffle du génie.

La musique de *Manfred* est belle. Elle est encore très beethovenienne, et rappelle même le Beethoven classique et équilibré du milieu de la vie, plutôt que le Beethoven hagard et prophétique de la *Neuvième symphonie* ou des derniers *Quatuors*. Bien plus, elle fait çà et là songer à Hændel, par exemple dans le chœur des Esprits d'Ariman, ou, de même que le sujet ressemble à celui d'Orphée, elle a l'air parfois de se souvenir de Gluck. Chose étrange : cette musique d'un Schumann sur le poème d'un Byron est assez peu romantique. Ou, si l'on veut, elle l'est, mais non de ce romantisme qui caractérise les héros de Chateaubriand, de Byron, de Hugo, de Musset, et qui, pour nous, est devenu le vrai romantisme, ardent, méditerranéen, *brun*; ici, c'est du romantisme tudesque, le premier en date, profond mais encore paisible, du romantisme *blond*. La grande névrose, dont Schumann devait mourir, et qui l'apparentait aux « détraqués » romantiques, ne se fait pas encore très nettement sentir dans *Manfred*. Schumann, qui est mort fou, apparaît souvent, en certains passages de ses *Symphonies* ou de ses *Lieder*, comme le

frère allemand de notre Baudelaire qui est mort aphasique : ici et là mêmes sursauts d'orgueil et de mélancolie, même gaucherie de Titans vaincus, trop nerveux pour leur muscles trop faibles. Mais, dans *Manfred*, Schumann est beaucoup plus lamartinien que baudelairien. Le Schumann de *Manfred* est arrivé, dans son art, à ce point d'exact équilibre qui n'est pas toujours celui de l'originalité la plus complète. Il y a toujours du *trop* dans le fait d'être tout à fait *soi*. Schumann n'y est pas encore tout à fait lui. Certes sa musique est déjà troublée, traversée d'angoisses, agitée d'élans et d'affaissements, mais elle s'apaise encore en formules placides, elle s'achève fréquemment en cadences reposées. Elle est moins haletante et moins aiguë, moins douloureuse ou délicieuse que celle des dernières années; elle a moins soif d'absolu. Baudelaire s'écriait dans un sonnet admirable, où il a donné la formule de sa sensibilité personnelle :

> Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres!

Ainsi aurait pu dire Schumann à la fin de sa vie. De l'infini, il n'a pas encore dans *Manfred* le vertige, qu'il éprouvera plus tard; il n'en a que la nostalgie.

On a beaucoup applaudi la célèbre Introduction, large et profonde, où insiste si tendrement une phrase de doute, où sonnent à la fin de si héroïques trompettes. Le chant de l'Esprit, par où débute le premier acte, est d'une suavité, d'une ingénuité tout allemandes. Le chœur qui vient ensuite, sombre et grandiose, paraît un peu simple. On est étonné d'un Schumann si peu complexe et d'une ligne si unie. Mais on ne peut rêver une phrase plus adorable que, dans la pastorale, celle du cor des Alpes, soupirée par un cor anglais qui fait déjà penser à celui de *Tristan*. Au deuxième acte, l'hymne des Esprits d'Ariman est soutenu par une orchestration admirable : cinglante, stridente, métallique, vraiment infernale. Il y a là des éclats de cuivres et des trilles de petite flûte diaboliques. Dans l'apparition d'Astarté, nous avons salué une phrase d'un caractère enfin purement schumannesque. A travers l'influence de Beethoven, on a senti soudain affleurer le vrai Schumann, élégiaque jusque dans le désespoir. Je veux encore signaler, au troisième acte, un des beaux morceaux de la partition, l'invocation de Manfred au soleil couchant. Comme à la fin de la *Neuvième symphonie*, lorsque le récitant embrasse de la pensée les « millions de mondes »,

on croit entendre cette harmonie des sphères célestes que percevaient les Anciens, en ces accords prolongés et religieux où de longues pauses graves semblent vraiment les silences des espaces interplanétaires.

Si le *Manfred* de Byron est une imitation du *Faust* de Gœthe, on peut dire que le *Manfred* de Schumann, qui restitue à cette imitation l'atmosphère germanique de l'original, est déjà une ébauche de son propre *Faust*. Toutes les beautés de cette admirable partition s'indiquent déjà dans *Manfred*, mais encore voilées et enveloppées. *Manfred* semble un album de notes prises pour un *Faust*; ou, si l'on peut employer, en parlant de musique, des expressions picturales, Schumann, dans *Manfred*, a mélangé les couleurs de son *Faust* et préparé sa palette. *Manfred* est l'esquisse, déjà très poussée; *Faust*, le grand tableau tumultueux et éblouissant.

Il faut louer ce vaillant théâtre intermittent, l' « Œuvre », d'avoir osé monter *Manfred*. Il est d'ailleurs coutumier de ces hardiesscs. Depuis bientôt dix ans, M. Lugné-Poe, à travers la bonne et la mauvaise fortune, persévère courageusement dans l'entreprise de jouer maintes pièces qui, sans parfois même être des pièces, méritent d'être jouées pour leur valeur histo-

rique ou leur nouveauté esthétique; quelques-unes des soirées qu'il nous donna furent de belles soirées, et, sans remonter plus loin, le théâtre qui a mis sur son programme, en un an, *Peer Gynt*, *Monna Vanna* et *Manfred*, a bien mérité de l'art dramatique.

L' « Œuvre », qui n'est pas riche, n'a pu monter *Manfred* somptueusement. On eût dit parfois d'une féerie économique. Les décors, quand ils n'étaient pas d'un alpinisme fantaisiste, étaient d'un gothique approximatif. Les costumes avaient quelque chose d'aléatoire; celui de M. Lugné-Poe, entre autres, semblait avoir été emprunté à un conducteur d'automobile romantique. Les jeux de la lumière n'étaient pas toujours aussi bien réglés, ni aussi éclatants qu'il eût été désirable. Mais la poésie quelquefois, et la musique toujours, étaient les plus fortes; et nous avons souvent éprouvé, malgré les moyens insuffisants, une vraie émotion d'art.

M. Lugné-Poe était le principal et presque le seul protagoniste de *Manfred*. Il a montré en ce rôle ses qualités et ses défauts ordinaires. Sa mélopée habituelle seyait assez bien au lyrisme du personnage. Il s'est échauffé à l'évocation d'Astarté, où il a fait preuve de puissance.

L'orchestre de M. Chevillard, qui a hérité de Lamoureux une certaine précision trop métronomique, a joué l'ouverture de façon magistrale, mais un peu monotone, avec plus de nerf que de nerfs. Ailleurs il fut délicat ou fort, et son chef, une fois de plus, a fait apprécier tour à tour l'énergie et la légèreté de son bâton.

*
* *

La reprise de *Pelléas et Mélisande*, de M. Claude Debussy, dont l'été avait interrompu les représentations en plein succès, a été triomphale. Quelques changements avaient été apportés à la pièce et à l'interprétation. La scène du petit Yniold et des moutons, coupée après la répétition générale, a été rétablie ; elle n'ajoute d'ailleurs pas grand'chose à l'œuvre et fait un peu longueur. La musique symphonique de certains entr'actes a été développée pour que les fréquents changements de décor puissent être exécutés avec moins de hâte fiévreuse. D'autre part, le rôle du petit Yniold, distribué d'abord à un enfant qui chevrotait trop timidement : « Oui, petit père... Non, petit père », a été confié à une jeune femme un peu trop grande à la vérité, mais qui nous

l'a fait entendre, on peut le dire, pour la première fois. Enfin un nouveau ténor, M. Rigaux, succédait à M. Périer dans le rôle difficile de Pelléas. M. Rigaux a une belle voix chaude, mais son physique n'est pas celui de « l'emploi ». Et il nous a fait regretter M. Périer, dont la voix était sans doute moins étoffée, mais dont la personne et le jeu étaient plus adaptés au rôle, et qui restera pour nous, jusqu'à nouvel ordre, le Pelléas idéal. — Ces légères modifications me fournissent le prétexte de parler encore aujourd'hui de *Pelléas et Mélisande*, malgré que M. André Hallays ait déjà dit aux lecteurs de la *Revue* [1] ce qu'il pensait de cette maîtresse œuvre, avec la fine liberté d'un esprit qui « ne se pique de rien », et qui sait goûter le beau partout où il le trouve. Je ne dissimulerai pas que je suis heureux de saisir ce prétexte.

Plus on étudie la partition de *Pelléas*, plus on l'admire, et plus on l'aime. Il faut le répéter : c'est un chef-d'œuvre.

Pour être juste, reportons une part de l'honneur sur le dramaturge, M. Maurice Maeterlinck, qui est, au reste, l'avenir le montrera de mieux en mieux, l'un des plus nobles esprits et l'un

1. *Revue de Paris*, 1er juin 1902.

des écrivains les plus originaux de ce temps.

Sans doute, l'art de *Pelléas et Mélisande* est parfois assez enfantinement allégorique; et M. Maeterlinck, qui s'est depuis penché sur la réalité et a connu qu'elle était encore le plus beau miracle et recélait le plus étrange mystère, y a quelque peu abusé des mystérieuses « concordances », des « correspondances » miraculeuses » où s'est complu pendant maintes années l'esthétique symboliste. L'heure de midi joue dans le drame un rôle exagéré; Mélisande perd trop de choses dans les fontaines, sa couronne d'abord, sa bague ensuite. Et je n'ai jamais pu comprendre ce que représentaient les trois vieux pauvres que Pelléas et Mélisande trouvent endormis dans la grotte au bord de la mer. En outre, la lecture de Shakespeare a un peu trop visiblement marqué l'esprit de l'auteur : la chanson charmante de Mélisande à la fenêtre,

Je suis née un dimanche,
Un dimanche à midi (toujours midi !).

est une imitation lointaine, mais sensible à qui sait lire, de la phrase de Titania : « Quand je suis née, une étoile dansait. » Et la scène de la jalousie est peut-être inspirée d'*Othello*.

N'importe! la pièce de M. Maeterlinck est souvent admirable. C'est un conte d'amour, exquis et pathétique, plein de passion et, sous son aspect de rêve, plein de vie. Le dialogue abonde en beaux passages, je dirai même en beaux vers, tant l'alexandrin fleurit naturellement dans cette prose harmonieuse :

(La mer) *Elle ne semble pas heureuse, cette nuit...*
Je ne vois plus le ciel à travers tes cheveux...
L'odeur de la verdure et des roses mouillées...
... *J'en suis si près* (des yeux de Mélisande)
Que je sens la fraîcheur de leurs cils quand ils clignent...
Et je n'ai pas encor regardé son regard...
On dirait
Que ta voix a passé sur la mer au printemps...
Si j'étais Dieu, j'aurais pitié du cœur des hommes!

La scène des amants à la fontaine, joueurs et pleins d'une tendresse qui s'ignore, est une pure merveille de grâce; la scène de Golaud et de l'enfant, une des plus terriblement hardies qu'on ait jamais tentées au théâtre; et quand Pelléas et Mélisande, au troisième acte, sentent que Golaud est derrière eux, en voyant s'allonger, à côté de leurs deux ombres enlacées au clair de lune, une troisième ombre solitaire et tragiquement immobile, il est impossible de ne pas saluer là une admirable invention dramatique.

Comme l'avait noté M. Mirbeau, — il y a longtemps déjà, le jour où il révéla dans un retentissant article du *Figaro* le talent encore inconnu de M. Maeterlinck, — il passe parfois sur son théâtre un souffle vraiment shakespearien.

Et la musique est plus belle encore! Elle confère à la pièce la *densité* qui lui manquait un peu. Ou, pour nous servir d'une autre image, le *Pelléas* de M. Mæterlinck est comme une tapisserie, comme une fresque, et n'existe, si je puis dire, qu'en largeur et en hauteur. La musique lui donne la troisième dimension, la profondeur. D'un conte bleu, elle fait un poème; d'une exquise et tragique pièce « pour marionnettes », un drame humain : le poème de l'Amour et de la Mort, le drame même de la Vie.

Je n'ignore pas que cet enthousiasme paraîtra exagéré à beaucoup de lecteurs, à beaucoup de musiciens en particulier, dont je n'ai pas d'ailleurs, je l'avoue humblement, la compétence technique. Avec l'esprit que donne souvent la passion, certains d'entre eux vont répétant, non sans un peu de dédain : « *Pelléas*, c'est une œuvre qui plaît surtout aux peintres et aux poètes... » Mais Wagner, lui aussi, a d'abord eu pour défenseurs des poètes et des peintres. Berlioz, qui aurait dû comprendre Wagner puis-

qu'il l'avait devancé, l'attaquait violemment. Et ce n'était point par basse jalousie : Berlioz était sincère. Et les musiciens qui refusent d'admirer, ou même d'entendre *Pelléas*, le sont aussi. Un grand novateur effraie ou effare toujours un peu les gens du métier. Il faut « n'en être pas », pour juger son œuvre sans parti pris. Par delà le métier, à travers les habitudes techniques, il faut pouvoir pénétrer jusqu'à l'âme même de l'œuvre. Une certaine incompétence est presque nécessaire en pareille occurrence. Et ce serait le cas de dire : « Heureux les pauvres en esprit; le royaume de l'art est à eux. »

Je n'ignore pas non plus tout ce que M. Debussy, bien qu'il libère la musique française de l'influence wagnérienne, doit au grand homme. On ne remplace en art que ce qu'on s'est assimilé. M. Debussy dépasse Wagner, mais c'est en s'aidant de Wagner lui-même. Il n'eût peut-être pas osé ce qu'il a osé, s'il n'y avait pas eu un Wagner avant lui. La « mélodie continue » est plus vraiment continue chez M. Debussy que chez Wagner; mais c'est Wagner qui en a formulé la théorie et donné l'exemple. On peut même signaler dans *Pelléas* maint souvenir de Wagner : ici une réminiscence de *Siegfried-Idyll*; là, un développement symphonique qui

rappelle *Parsifal.* Mais qu'est-ce que cela dans une partition partout ailleurs si profondément originale? — M. Debussy doit beaucoup aussi à Moussorgski. Et du reste, avec la franchise des vrais artistes, il n'a jamais songé à en faire mystère. A plusieurs reprises, il a proclamé son admiration filiale pour le musicien russe, dans ces « Notes de M. Croche », si primesautières, que publiait jadis la *Revue Blanche*.

On a encore signalé chez M. Debussy l'abus de la gamme par tons, que d'aucuns appellent, improprement d'ailleurs, gamme chinoise, l'emploi prohibé des accords parfaits enchaînés par mouvement direct, l'abus des accords de quinte augmentée, des accords de neuvième, que sais-je? Et l'on sait que les traités d'harmonie interdisent certains de ses procédés, qu'imiteront demain les « debussystes », *servum pecus*, sans imiter l'inspiration de leur maître. Mais ce qu'on sait aussi, c'est qu'il y a une évolution des formes d'art, des techniques, comme il y a une évolution des espèces animales ou même des genres littéraires. L'idée du devenir, qui est la grande conquête du XIXe siècle, a envahi l'art comme la science et la philosophie, et nous ne croyons plus à des règles fixes, à des *canons* de la beauté.

Certaines des innovations de M. Debussy

devraient-elles même ne pas être acceptées par l'avenir, ce dont je doute, — qu'importe encore, si l'œuvre est belle? Qu'importe, comme écrit ingénieusement M. Amédée Rouquès, que tel accord de quinte ou de neuvième soit altéré ou diminué de façon peu orthodoxe, si notre émotion, elle, ne l'est pas?

Ce qui importe, c'est que voilà une œuvre, en même temps que d'une nouveauté indiscutable, d'une perfection extraordinaire: descriptive sans couleur locale, pittoresque sans « placage », scénique sans devenir un instant « théâtrale », dramatique sans cesser une seconde d'être lyrique: une œuvre, on ne saurait trop le répéter, qui est un chef-d'œuvre. M. Debussy est plutôt un génie fin qu'un génie fort. Il est à Wagner ce qu'un Racine est à un Hugo. Et ce n'est point par hasard que ce nom de Racine vient sous ma plume: chez Debussy comme chez Racine, une fois écartées les différences des arts, même audace secrète et comme exquisement sournoise de l'expression, même force sans fracas, même style soutenu sans effort apparent, et surtout, et avant tout, même vérité psychologique, même humanité. Voilà le grand mot lâché. Oui, nul romantisme ici, nul *effet*, nul mensonge; mais la vérité dans la beauté. *Pelléas* est une œuvre classique, égale à

elle-même en toutes ses parties, admirablement composée, équilibrée, harmonieuse. C'est une œuvre profondément française, toute proche de Racine, de La Fontaine, de Chénier (qui y aurait salué cette « naiveté » dont il faisait la première vertu de l'artiste), de Lamartine, de Musset, de Verlaine. C'est une œuvre traditionnelle, au sens le plus large du mot, comme toutes les œuvres vraiment novatrices : car la vraie tradition, ce n'est pas le pastiche, qui est une décadence, et, par conséquent infléchit la ligne, c'est la belle nouveauté qui la continue.

Longs accords onduleux comme des flammes d'or, phrases sinueuses comme la parole, brisées comme des rires, entrecoupées comme des sanglots, discordances tendres, sonorités liquides, chromatismes nerveux, harmonies dolentes ici, traîtresses là, ailleurs titubantes, dirait-on, de l'ivresse du printemps ou du vertige de l'azur; toute cette musique où l'habileté la plus raffinée sert à traduire l'impressionnisme le plus ingénu et la psychologie la plus humaine aura été pour nous comme une révélation de nous-mêmes, comme notre âme soudain rendue sensible et sonore; toute une génération y aura reconnu son rêve de la vie. Et vous qui aurez été à nos yeux les figures de l'amour, de la jalousie ou de la sa-

gesse, les faces diverses du vieux destin, Pelléas, doux songeur triste, qui veux toujours partir et qui restes toujours et sais que tu dois attendre, sans changer de place, l'accomplissement de la destinée; Golaud, pauvre homme qui tues sans le vouloir, pauvre homme « pareil aux autres hommes »; Arkel, vieillard sage et bon, qui sais la vie et pardonnes à l'amour et au meurtre; Mélisande, enfin, *animula vagula blandula,* petite âme énigmatique jusqu'au bout, et qui meurs sans dire ton secret, blonde princesse de légende à l'âme de petite fille, petite fille où palpite, rêve et aime toute la femme!... vous nous avez enchantés, vous nous avez pris le cœur, du premier jour; vous serez plus tard pour nous toute notre jeunesse, et lentement nous vous regarderons, d'année en année, vous perdre dans le lointain, en murmurant aussi, avec des larmes dans les yeux : « Oh! pourquoi partez-vous? »

Cette œuvre admirable a, par une rare fortune, trouvé dès l'abord une interprète digne d'elle. Mademoiselle Garden est toujours l'adorable Mélisande des débuts, toute pareille à une vierge descendue d'un vitrail, mais ayant gardé parmi la vie le cerne de plomb qui, sur la verrière, rendait si ingénument gauche son geste immo-

bile. Elle a toujours une façon inimitable de dire : « Ne me touchez pas... », ou : « Je suis malade ici... » ; de tendre la grande épée à Golaud jaloux, d'un geste enfantin et épouvanté, et de mourir en silence, sa petite bouche ouverte pleine d'un éternel cri muet...

*
* *

On attendait avec une curiosité sympathique la première représentation de *la Carmélite*, comédie musicale en quatre actes, de MM. Catulle Mendès et Reynaldo Hahn. Cette attente n'a pas été déçue.

Peu de figures sont aussi connues à Paris que celle de M. Catulle Mendès. En même temps u'un des poètes les plus célèbres d'aujourd'hui, il est une illustration du journalisme contemporain. « Christ blond » qui porta fièrement, selon son expression fameuse, « la honte d'être beau », on le voit maintenant à toutes les répétitions générales, alerte et puissant, les mains croisées derrière le dos, les cheveux rejetés en arrière, les épaules et la tête hautes, ayant sur ses traits et dans toute sa personne cet air indéfinissable *d'être le poète*, qui ennoblit son veston

coutumier, et fait flotter à je ne sais quel vent glorieux les plis déjà historiques de sa blanche « lavallière ». Ce Parnassien, — qui eut tous les talents, et fut l'Ovide ingénieux et fécond du Parnasse, — est à vrai dire le dernier des romantiques. Il a vécu la vie la plus agitée, aux aventures et aux duels sans nombre, fait jouer des pièces partout, publié plus de cent volumes, écrit des articles qui fourniraient la matière de cent autres. Il cause, il rit, il boit, il fume, — il vit. A lui tout seul il fait une foule, une foule d'élite. C'est un de ces hommes qui, en même temps qu'une œuvre, laissent une légende. Et je ne serais pas étonné que, plus tard, un Rostand du XXIIe siècle, comme le nôtre a fait un *Cyrano de Bergerac*, fît un *Catulle Mendès*. Catulle Mendès, en vérité, c'est un Cyrano qui aurait en même temps été le blond Christian.

M. Catulle Mendès est toujours jeune. M. Reynaldo Hahn, son collaborateur, a été connu tout jeune et est encore tout jeune. A l'âge où l'on passe son baccalauréat, il possédait déjà une réelle notoriété artistique et mondaine. Daudet l'appréciait et l'aimait beaucoup. Et M. Maurice Donnay, dans cette exquise pièce d'*Amants*, l'a loué naguère en une phrase caressante d'avoir été le musicien de Verlaine. Avec l'aigu, nostal-

gique et frémissant Gabriel Fauré, Reynaldo Hahn a en effet, par sa musique langoureuse et spirituelle, qu'il chante lui-même d'une voix de compositeur plus souple qu'étendue, mais insinuante et jolie, fait connaître les *Fêtes galantes* et *Bonheur* aux salons, tout étonnés d'avoir compris les vers du pauvre Lélian et d'en être charmés. Qui n'a entendu *Offrande* ou *D'une prison*? Plus récemment, M. Reynaldo Hahn a écrit, sur des vers de Leconte de Lisle, de fidèles mélodies, d'une suave mélancolie païenne, d'une gracieuse simplicité classique. M. Hahn n'avait pour ainsi dire fait qu'une apparition au théâtre avec l'*Ile du Rêve*, qu'il avait composée très jeune sur un livret inspiré de Pierre Loti. *La Carmélite* était son vrai début dramatique.

L'œuvre qu'a produite la collaboration de MM. Catulle Mendès et Reynaldo Hahn est pleine de talent. M. Catulle Mendès a fort habilement coupé le livret. Le poète n'a pas voulu tenter la belle pièce racinienne, peut-être trop psychologique à son goût et trop intérieure, la *Bérénice* chrétienne qu'on aurait pu tirer de ce sujet adorable. Il a distribué la triste aventure de Louis XIV et de mademoiselle de la Vallière en cinq tableaux pittoresques; et c'est, sur un sujet de tragédie classique, un opéra-

comique romantique. Pourtant, en ne poussant pas trop le détail, en laissant flotter un certain vague autour des personnages, qui s'appellent simplement le Roi, l'Évêque, la Reine, Louise, il a fort adroitement su éviter, dans la mesure du possible, ce qu'il aurait pu y avoir de gênant et presque de choquant à entendre Louis XIV et La Vallière murmurer des romances. Et sa pièce, encore qu'historique, reste heureusement lyrique.

Parmi les passages qui en ont paru les plus neufs ou les meilleurs, je note, au premier acte, l'apparition mélancolique de la Reine, Doña Sol qui serait sa propre duègne, et qui, tout en reprochant à Louis de l'avoir délaissée, fait de sa tristesse même une suprême obéissance aux ordres du Roi; — la fin du premier tableau, fort drôle en sa simplicité (c'est la répétition d'un ballet à la cour; tous sont là, groupés et attentifs; le musicien commande, l'archet aux doigts: *Commencez!*... Et la musique cesse, et le rideau tombe. C'est très délicatement « farce », comme eût dit Flaubert); — la « charge » des ballets de cour au deuxième acte, très spirituelle, et où M. Catulle Mendès a déployé tout son subtil talent de pastiche; — au quatrième acte, la scène fort émouvante où La Vallière arrange elle-même

les cheveux de la favorite qui va la remplacer, et celle où La Vallière, en voyant par la fenêtre Louis et sa nouvelle maîtresse s'éloigner amoureusement enlacés, jette ce beau cri : *Ah! que la reine a dû souffrir!* — la méprise romanesque et romantique de la fin de l'acte, bien amenée, et bien menée; – et enfin la Prise de Voile, dont on a coupé le commencement après la première représentation, et qui forme encore un tableau imposant et pathétique. Le seul reproche qu'on pourrait faire à la pièce est d'un ordre général : tout le drame est dans les entr'actes. On ne voit pas naître les événements; on ne les voit qu'être. On aurait voulu que le poète nous fît assister à l'aube et au déclin de ces amours illustres et mélancoliques dans les cœurs des deux héros. Il ne nous a montré que la broderie de l'aventure amoureuse sur le canevas dissimulé de l'histoire. On eût souhaité de voir le dessous, le complexe et douloureux entrelacs des sentiments, les laines embrouillées, interrompues, reprises et brutalement cassées, d'où semblent s'égoutter des larmes et du sang. Mais j'oublie que M. Catulle Mendès est le dernier dramaturge à qui l'on puisse demander d'avoir fait autre chose que ce qu'il a désiré faire, lui dont le principe en critique est justement d'ad-

mettre toujours le postulat de l'auteur et de ne le juger que sur le résultat.

M. Reynaldo Hahn, en une interview qui a paru le matin de la répétition générale, s'est modestement défendu de toute prétention. Il a voulu « être clair, précis, et faire une part égale à l'orchestre et à la voix ». Il y a réussi, et il a prouvé que l'auteur des *Chansons grises* pouvait s'attaquer au théâtre, et n'y être pas inférieur.

A vrai dire, très « averti », tel qu'on le connaît, très cultivé, très lettré même, sachant toute la technique de son art et comprenant toute nouvelle idée esthétique, on aurait pu espérer qu'il voudrait tenter quelque chose de neuf, et qu'on retrouverait dans sa *Carmélite* un peu de ce que *Pelléas et Mélisande* a si pleinement réalisé : quelque chose de profond, de vivant, d'humain. Mais M. Reynaldo Hahn, qui comprend à merveille *Pelléas*, a regardé cette fois-ci le passé plutôt que l'avenir, et s'en est tenu délibérément à reprendre la formule de son maître Massenet. *La Carmélite*, c'est, *mutatis mutandis*, une *Manon* recommencée en 1902. C'est déjà très bien. Et le public a fêté maints passages de son élégante et parfois éloquente partition.

Le prélude, avec ses traits de violons et ses contre-temps légers, est très brillant. Presque tout de suite après, un des meilleurs passages de la partition, le *lamento* de la Reine abandonnée, vient nous montrer de quoi est capable le musicien quand il est vraiment ému. Mademoiselle Marié de Lisle a fait valoir encore par sa belle voix cette plainte à la fois contenue et pathétique. Toute la scène est parfaitement traitée, avec un remarquable sentiment du théâtre et du vers. D'ailleurs la prosodie de M. Hahn est excellente, et telle qu'il n'en est peut-être pas de meilleure chez les musiciens d'aujourd'hui, Il pénètre à fond et met admirablement en relief les intentions les plus subtiles du texte poétique, et l'on retrouve bien là l'intelligent interprète de Verlaine. On pourrait noter dans l'instrumentation du premier acte un certain abus des harpes; mais, en revanche, le piano, — que, par une petite innovation au théâtre dont Saint-Saëns avait donné l'exemple dès la *symphonie en ut mineur*, M. Hahn a ingénieusement ajouté à l'orchestre, — produit des effets « inouïs » à la fois de percussion soudaine et de sonorité fluide.

Où M. Hahn a fait merveille, c'est dans les pastiches de Lulli qui forment presque tout le

deuxième tableau du premier acte. Il a su traduire avec un esprit très fin la grâce un peu vieillotte et la naïveté un peu comique de ces entrées de ballet où les jambes des danseurs exprimaient tour à tour la joie et la mélancolie. *Ah! que les grands sont malheureux!... Où donc ? nous ne le savons bien... Mille nymphes ayant ouï... Sylvains bocagers*, — tous ces « airs » surannés et charmants sont parfaits d'exactitude ironique. Il faut citer particulièrement l'entrée vive et alerte de Mercure, signalée par la trompette, puis soulignée par le cor, avec une spirituelle pétulance.

Au deuxième acte, l'accompagnement du récit de la Sorcière, fort juste, est peut-être un peu maigre; mais le musicien a voulu que l'orchestre ne couvrît pas la voix. La scène de l'Évêque, où M. Dufranc a une fois de plus fait admirer l'ampleur de son bel organe et la maîtrise de son jeu sûr, est très dramatique. Et je ne serais pas étonné que le récit de La Vallière, au cours du joli duo d'amour qui vient ensuite, *C'est dans un très humble domaine*, eût la même fortune auprès du public et des chanteurs que les « adieux à la petite table » de *Manon*. La *vieille chanson* sur les amours de Louis, que se murmurent les seigneurs et les dames de la cour, au com-

mencement du troisième acte, a une charmante tournure archaïque; et le sonnet que gémit en mineur La Vallière est agréablement accompagné par un violoncelle rêveur. Tout le monologue de La Vallière est remarquablement composé. Et enfin le tableau de la Prise de Voile est peut-être la partie la plus intéressante et la plus haute de la partition. La fugue qui s'y développe est noble et large; et le musicien, après avoir révélé jusque-là les grâces de son esprit et les joliesses de sa sensibilité, y a fait preuve de force et de grandeur.

Nous avons vu dans le rôle de La Vallière une Calvé blonde. Et certes nous étions moins étonnés naguère de l'applaudir dans la brune Santuzza ou la noire Carmen. Pourtant Madame Calvé était arrangée en Louise aussi bien qu'elle pouvait l'être. Sa voix reste d'une netteté et d'une souplesse admirables, et elle a détaillé son rôle avec la limpidesse perlée de ses plus beaux jours. M. Dufrane a chanté le rôle de l'Évêque d'une voix magnifique : grave et pompeuse, c'est bien celle qu'aurait eue Bossuet, — si Bossuet avait chanté... Le ténor, M. Muratore, était, paraît-il, très ému, ce qui lui a enlevé sans doute un peu de la désinvolture royale qu'il eût fallu pour jouer le rôle de Louis XIV jeune.

Sa voix est un peu grise, mais agréable. M. Allard a été distingué dans les rôles du comte, puis de Mercure, qu'il a chantés avec cette aisance presque joviale, avec cette noblesse « bon enfant » qui furent proprement bourboniennes. L'orchestre s'est montré parfait, comme à son ordinaire, sous la conduite de M. Messager; et les décors, les costumes, la mise en scène, n'ont pas manqué à la nouvelle tradition de l'Opéra-Comique, par quoi la direction de M. Carré est déjà célèbre dans le monde entier; ils furent à la fois exacts et splendides.

*
* *

Paillasse, de M. Leoncavallo, qui doit accompagner sur l'affiche de l'Opéra *Bacchus*, le nouveau ballet de M. Alphonse Duvernoy, *Paillasse* a semblé brillamment réussir.

M. Leoncavallo est aussi l'auteur du livret, traduit par M. Crosti, et très voisin d'une pièce de M. Catulle Mendès, *la Femme de Tabarin*. L'auteur dit au public, dans un Prologue assez large (que M. Delmas, grimé à n'être pas reconnaissable, a chanté admirablement) : « L'auteur a voulu surtout vous offrir un tableau réel de la

vie, et sa maxime est que l'artiste est un homme, qu'il doit écrire surtout pour des hommes, en s'inspirant du vrai. » Voilà de l' « humanisme », ou les mots n'ont plus leur sens! Hélas! non. Je remarque d'abord que l'aventure de *Paillasse*, si elle est possible, est singulière. Paillasse jaloux tue sa femme Nedda sur la scène, en jouant une pantomime où Nedda remplit précisément le rôle d'une coquette, et lui d'un jaloux. Encore une fois, cette aventure a pu arriver. Tout arrive. Mais le vrai en art n'est pas l'exceptionnel, même possible, même réel. Le vrai en art est ce qui est à peu près normal. Et puisque « l'artiste s'adresse à des hommes », il est étrange de choisir pour les émouvoir une situation dramatique où rarement un homme s'est trouvé. Je sais bien que ce contraste du tragique et du bouffon fut présenté par les romantiques comme la vérité même; mais le romantisme, qui lyriquement fut un art humain, dramatiquement fut un art d'exception. Je sais aussi que dans maints détails de *Paillasse* se révèle la recherche d'une certaine vérité réaliste; mais ce réalisme-là est plutôt le *vérisme* italien, imitation trop formelle de notre grave et puissant naturalisme, et qui est à Balzac et à Zola ce que leur sont chez nous Busnach ou Méténier.

La pièce a le défaut commun à ce genre de pièces où il y a un théâtre sur le théâtre : l'illusion dramatique y est portée, si l'on peut dire, à la seconde puissance ; l'imitation de la vie n'y est plus que l'imitation d'une imitation, et, nous forçant à nous souvenir que les acteurs ne sont vraiment après tout que des acteurs, elle nous fait oublier tout à fait qu'ils ont la prétention de représenter des hommes. En outre, les spectateurs de la petite pièce intercalée dans la grande sont figurés par des « figurants » qui, si bien qu'ils jouent, jouent mal, dont les rires sont faux et faux les applaudissements. Et rien n'est plus froid que la chaleur de ce public artificiel.

Mais venons-en à la musique de M. Leoncavallo. Elle est claire, et dit ce qu'elle veut dire; elle est scénique, et « passe la rampe » : cela est indiscutable. Mais elle n'émeut pas, parce qu'elle-même n'est pas émue. L'auteur n'a pas cherché la vérité, quoi qu'il pense ; il a fait sur un vieux sujet des *effets* nouveaux, qui n'en sont pas moins des *effets*. Il termine une phrase d'amour par une valse, brillante et qui porte, je le veux bien ; mais une valse ! Tous les mots essentiels du livret sont soulignés de véritables détonations à l'orchestre ; à chacun d'eux un

coup de grosse caisse « fait un sort ». Et c'est là certes une façon aisée d'attirer l'attention sur le texte; mais où est la vérité là dedans?

Paillasse, c'est la convention dans tout son naturel. Et ce naturel est appréciable : il n'y a rien dans cette musique d'hypocrite ni de frelaté; cela est bien portant, violent, heureux, et même, aurait dit Nietzsche, un jour d'indulgence et de belle humeur, dionysiaque. Mais c'est la convention.

Ceci dit, je n'en suis que plus à l'aise pour noter dans la partition les endroits qui ont paru séduire le public : — le prologue d'abord, qui a valu une ovation méritée à M. Delmas; certains chœurs joyeux du début, où les trompettes se livrent à des entrechats assez allègres; le monologue de Paillasse, où M. de Reszké a été fort applaudi; la scène de la fête, avec défilé d'enfants porteurs de palmes, musettes de pifferari, danses italiennes et sonneries de cloches accordées au ton et balancées au rythme des chœurs; puis le monologue de Nedda (que de monologues pour une pièce calquée sur la vie!), puis le duo d'amour (bien qu'il y revienne à deux reprises une phrase dont le commencement n'est peut-être pas assez différent du fameux « pas de quatre »); — au deuxième acte, la musique

alerte de la pantomime (cf. Wormser, Missa, etc.), la sérénade, agréable, et la scène de la fin dont la simplicité voulue ne manque pas d'une certaine grandeur théâtrale.

M. de Reszké a été acclamé sous la blouse blanche et le serre-tête noir de Pierrot; on sent qu'il doit s'amuser fort à jouer ce rôle, qui le change de Siegfried. Il y est très en voix. M. Delmas a été superbe, comme toujours. Mademoiselle Ackté n'était pas très désignée pour jouer un rôle de brune Colombine. Cette blonde fille du Nord y a été gênée, un peu pointue de gestes, et de voix un peu stridente. Mais parfois sa jeunesse l'emportait, et elle a eu quelques minutes charmantes. M. Gilly (Silvio) et M. Laffitte (Beppo) furent bons. La mise en scène est excellente et l'orchestre joue facilement cette musique facile.

*
* *

Qu'est-ce qui fait trop souvent défaut à *Paillasse*? C'est la vraie vérité. C'est ici de la vérité de théâtre, romantique, exceptionnelle, anormale. — Qu'est-ce qui nous a plu davantage dans *la Carmélite*? Sont-ce les pastiches, d'une habileté

consommée? Nous donnerions tout le second acte, parodie pourtant si adroite des ballets du Grand Siècle, pour tels passages du premier acte où la Reine, en quelques notes justes et sincères, lamente sa douleur d'abandonnée, et du dernier acte où le pathétique du livret a porté le musicien. — Qu'est-ce qui nous émeut encore dans *Manfred*, malgré que bien des années déjà aient jeté le silence de la mort sur cette musique autrefois sonore et vivante? C'est qu'à travers les formules vieillies, décors musicaux d'une époque et qu'une autre époque fait crouler, nous y entendons encore pleurer et crier l'âme même de Schumann, dolente et ardente, brusquement triste ou brusquement fière, l'âme d'un homme. — Qu'est-ce enfin qui nous a enchantés et nous enchantera longtemps encore dans *Pelléas et Mélisande*? Sont-ce les nouveautés harmoniques ou prosodiques, les tours de force hardis et heureux qui font « demeurer stupides » les partisans des musiques passées, et nous étonnent, nous aussi, d'une joie un peu agressive? Certes nous applaudissons à cette révolution musicale, petite au reste comme toutes les révolutions, et qui n'est en fin de compte qu'une évolution dont quelqu'un a pris soudainement conscience; certes la nouveauté est un grand principe de

beauté. Mais la violation des lois sera un jour codifiée elle-même, et fera loi, à son tour; les harmonies interdites qu'a tentées Claude Debussy, acceptées avec le temps, serviront à interdire, un jour, aux Debussy de l'avenir, d'autres harmonies par nous insoupçonnées, et les plus révolutionnaires innovations deviendront peu à peu des « formules » réactionnaires. *Pelléas* vieillira, à son tour, sera imité, banalisé; et dans cinquante, dans cent ans on sourira peut-être en lisant les pages où, tout chauds de plaisir et tout vibrants d'émotion, nous avons proclamé notre étonnement ravi et notre admiration fervente. Mais ce qui ne vieillira pas dans *Pelléas*, c'est ce qui n'a pas vieilli dans *l'Arlésienne*, dans *Tristan*, dans *la Damnation*, dans *les Noces de Figaro*, dans *Joseph*, dans *Orphée*, quelque chose de profond, de naturel et d'un peu divin, et qui, étant jeune et vivant le jour où le musicien l'a mis dans sa musique, le sera toujours; c'est l'âme humaine qui s'y est exprimée, c'est l'*humanité* de l'œuvre.

Et c'est sur cette remarque et sur cet exemple que nous terminerons. L'art sans la vie n'est qu'une forme vaine; l'art n'est pas une chose en soi; il n'est que par rapport à la réalité, dont il est l'expression. Et quelle réalité connaissons-

nous, autre que nous-mêmes? L'art, c'est bien, selon l'antique et profonde parole, « *homo additus naturæ* ». Les œuvres les plus objectives en apparence, les œuvres plastiques mêmes sont pleines d'humanité : il y a du cœur dans une statue grecque, et ce qui coule avec la lumière sur ses membres polis, c'est l'âme même du sculpteur, qui fut en la taillant amoureux de sa forme. Toutes les grandes époques de l'art, le siècle de Périclès, le siècle d'Auguste, la Renaissance italienne, la Pléiade, le siècle de Louis XIV, le Romantisme, sont celles qui ont fait la synthèse de la beauté et de la vie, où l'artiste en même temps qu'un artiste a été un homme.

Tous aujourd'hui, musiciens, poètes, dramaturges, romanciers, peintres, sculpteurs, chacun avec ses moyens d'expression particuliers, il nous faut faire, à notre tour, la synthèse de la vie et de la beauté; il nous faut descendre en nous-mêmes, y retrouver le monde résumé, et l'exprimer en une beauté qui sera universelle et éternelle parce qu'elle sera humaine.

APPENDICE I

APPENDICE I

Je reproduis ici un petit article sur Claude Debussy où j'examinais rapidement les conséquences de Pelléas et Mélisande, *même au point de vue littéraire.*

Sur Claude Debussy[1].

Le grand « événement » de cette saison est sans doute l'apparition de l'admirable *Pelléas et Mélisande*. Pourquoi et comment, M. Henri Ghéon l'explique dans l'*Ermitage*, en des *Notes sur une Renaissance dramatique* si justes de ton et si pleines de sens, que je ne puis résister au désir d'en citer une bonne partie.

« Si nous désespérions de l'art dramatique de demain, dit M. Ghéon, nous qui le rêvons, le tentons

1. *Grande France*, juin 1902.

humain, simple, profond, lyrique, nous pourrions aujourd'hui reprendre confiance. *Un exemple* nous vient parfait comme un chef-d'œuvre, et c'est un musicien qui nous le donne.

D'autres diront la beauté, la valeur et l'importance musicales de l'œuvre de M. Debussy, son style sobre et neuf, ses ressources subtiles, ses tonalités discrètes et changeantes, sa continue et toujours surprenante perfection, comment aux harmonistes, aux mélodistes elle ouvre un champ nouveau et celui-là immense, après les avoir délivrés du joug opprimant de Wagner. Ce n'est pas tout : il faut qu'on sache que *Pelléas et Mélisande*, tel qu'il vient d'être représenté, n'est pas seulement un événement musical, mais encore, mais surtout un événement dramatique, ce qui me permet d'en parler aujourd'hui littérairement.

. . . .

« C'est là, je le répète, du drame comme nous le rêvons. Et je reprends deux mots que j'ai plusieurs fois employés dans le courant de cet article : humanité et classicisme. J'admire qu'ils puissent s'appliquer au plus particulier des musiciens de ce temps, que de son inspiration raffinée ait pu surgir la grande et simple émotion de la vie, et que son art subtil ait rejoint la traditionnelle perfection. J'y vois la plus pure manifestation du génie de la France, toujours exquis, profond, complet et mesuré ; je me réjouis que sa valeur ait pu s'imposer à la scène, et

que, non moins que la musique, notre art dramatique s'en soit enrichi.

Enfin, nous aurons vu, dans un drame de poésie, la poésie ni ne cacher, ni ne déformer l'action, et, du tréteau, les personnages ne dominer les spectateurs, ni en outrant, ni en héroïsant leurs gestes, sans moyens romantiques d'intimidation, mais à force d'humanité et de probité artistiques. Entre la sobriété dramatique de *Pelléas* et de *Candaule*, y a-t-il tant de différence? Et quoi de plus voisin de l'arabesque vocale systématiquement employée ici, « multiple comme la parole et la vie », sinon notre vers libre, j'entends le bon vers libre? tend-il à rien d'autre ou de plus? Que nos poètes dramaturges méditent la leçon, s'il leur est impossible de suivre tout à fait l'exemple. Puisse par eux périr le romantisme de théâtre, renversé aujourd'hui par Claude Debussy de la scène lyrique française, c'est-à-dire le culte du panache, de la baudruche et de l'effet, au profit de la vérité humaine et de la beauté classique. »

Cette étude d'Henri Ghéon est peut-être ce qu'on a écrit de plus vrai et de plus profond sur le chef-d'œuvre « libérateur » non seulement pour les musiciens, mais aussi pour les poètes, qu'est *Pelléas et Mélisande*. Perfection classique de l'innovation, humanité de l'inspiration, tout dans *Pelléas* est réa-

lisé musicalement de ce que les artistes du verbe peuvent rêver à leur tour, et doivent réaliser littérairement. J'écrivais dans la *Fenêtre Ouverte* : « Nous voulons un art qui dise la vie humaine, et toute la vie humaine, un *art humain* ». Et, plus loin : « Après le magnifique lyrisme de nos romantiques (les drames mêmes de Hugo sont des drames *lyriques*) peut-être une vraie poésie dramatique va-t-elle fleurir à son tour. Maints signes en luisent déjà dans le ciel de l'art... » En ce qui concerne la musique, ce serait le cas de reprendre le célèbre vers :

Le soleil s'est levé, disparaissez, étoiles!

Pelléas et Mélisande est la réalisation musicale parfaite de ce *drame humain*.

« Quant à la prosodie, ajoutais-je, ce sera la liberté complète, l'anarchie dans le meilleur sens du mot. Fera qui voudra des vers libres ou des vers réguliers. »

A ce point de vue encore, *Pelléas et Mélisande*, *mutatis mutandis*, et en appliquant à la poésie la leçon que Debussy donne aux musiciens, peut servir d'admirable illustration à la théorie de l'*humanisme*. Debussy a su y être un novateur classique, à qui l'on peut appliquer cette phrase écrite à propos de Hugo : « Il a le sens de la grande tradition, comme tous les vrais novateurs. » Si Vin-

cent d'Indy est un symboliste, si Charpentier est un naturiste, Claude Debussy m'apparaît comme un grand musicien humaniste [1].

(1) Ceci était écrit avant l'article du *Figaro* sur l'Humanisme.

APPENDICE II

APPENDICE II

Voici, pour ajouter à ce que je dis sur M. Maurice Maeterlinck à propos de Pelléas et Mélisande, *deux petites notes sur* le Temple Enseveli *et* la Vie des Abeilles.

Le Temple enseveli[1].

On vient d'élever une statue à Auguste Comte ; et certes ce grand homme, qui sera peut-être pour notre philosophie pendant deux ou trois siècles ce que Descartes a été pour la philosophie des XVIIe et XVIIIe, l'*initiateur*, méritait plus que nul autre cet hommage prodigué. Mais il faut constater que son esprit ne pénètre que très lentement les pensées contemporaines, et que si quelques hommes, à force

1. *L'Effort*, 1902.

de volonté intellectuelle, se maintiennent dans l'*état positif*, la plus grande partie de l'humanité, même très civilisée, et beaucoup de hauts esprits ou de grands artistes, en sont encore à l'*état* théologique ou ontologique.

Ouvrez, par exemple, le *Temple Enseveli*, le dernier et noble livre de Maurice Maeterlinck, qui triomphe en ce moment au théâtre avec *Pelléas et Mélisande*, cette belle légende commentée et animée par l'admirable musique de Claude Debussy, et avec *Monna Vanna*, cette tragédie un peu incertaine qui marque dans l'œuvre dramatique de Maeterlinck un premier et très intéressant effort pour sortir du rêve et aller à la vie. — Ouvrez *le Temple Enseveli*, au chapitre de *la Chance*; lisez-le attentivement, et vous verrez combien l'auteur de *la Vie des Abeilles*, qu'on pouvait louer de s'être élevé dans ce livre délicieux à une conception positive du Monde, retourne facilement, sans peut-être même s'en douter, aux rêveries mystiques qu'il semblait avoir pour toujours abandonnées.

Certes, ces rêveries ont leur beauté; peut-être même sont-elles le plus propres à émouvoir les poètes, qui continuent et continueront longtemps encore à s'en inspirer dans leurs œuvres, sans pourtant que leur intelligence y attache la moindre part de vérité, comme les hommes de la Pléiade invoquaient des Apollon et des Vénus auxquels ils ne croyaient pas. Les vieux mots de miracle, de

merveille, de mystère, les noms antiques de Dieu et d'âme au sens spiritualiste que vingt siècles leur ont donné, sont encore trop chargés d'émotions pour que les poètes puissent s'en passer. Mais je ne parle pas ici en poète, ni même en critique littéraire; je me place au seul point de vue des idées[1] qu'expriment les œuvres; et à ce point de vue-là, je peux, je dois souvent protester idéologiquement contre ce que j'admire esthétiquement, et bouder contre mon plaisir.

En des pages fort bien écrites d'ailleurs, nettes, pleines et comme sourdement éloquentes, M. Maeterlinck expose sa théorie de la Chance. Il la constate en certaines destinées, puis tâche de l'expliquer. Et c'est dans cet essai d'explication que nous retrouvons avec stupeur toutes les rêveries théologico-ontologiques auxquelles nos esprits n'ajoutent plus foi, et qu'on ne s'attendait plus à trouver chez M. Maeterlinck, lequel, de plus en plus, semble passer du mysticisme à une sorte de stoïcisme évolutionniste.

La Chance, pour M. Maeterlinck, serait un flair mystérieux que possèderait un second *moi* nouménal, impliqué dans notre *moi* phénoménal. Ce *moi* étrange devinerait les événements fastes ou néfastes, fuirait ceux-ci et rechercherait ceux-là. L'avenir et

1. La rubrique sous laquelle paraissait cette étude était dénommée : *Idées*.

le passé seraient pour lui un éternel présent où il lirait à livre ouvert; et l'espace, aux yeux de ce singulier visionnaire que nous porterions en nous, n'existerait pas plus que le temps. Le second *moi* d'un homme qui a de la chance aurait vu, un an d'avance et à travers je ne sais combien de lieues, qu'il ne fallait pas se trouver à Saint-Pierre de la Martinique le 8 mai 1902.

On salue ici au passage toutes les entités, tous les *êtres de raison* de la vieille ontologie, rajeunis par une sincère intelligence d'artiste et de penseur, mais encore faciles à reconnaître sous leur air moderne.

Et cette explication a bien le double caractère auquel on reconnaît d'une façon infaillible l'explication purement métaphysique :

1° Elle n'explique rien : car au lieu que ce soit Paul ou Jean, c'est le *moi* de Paul ou de Jean qui a de la chance, et l'explication ne se trouve que reculée.

2° Elle supprime la question au lieu de la résoudre : car s'il était en nous un *moi* de cette sorte, son flair, sa divination de l'avenir ne seraient plus faits de hasard, mais actes d'une raison secrète, phénomènes pour ainsi dire *métalogiques ;* la chance ne serait plus qu'une sorte de métaphysique sagesse, — et il n'y aurait plus chance, au sens véritable du mot.

Une explication positive de la chance lui laissera

justement son caractère émouvant d'apparente inexplicabilité, en la définissant *un concours d'événements heureux que nous ne connaissons pas.*

La chance, c'est le bon hasard; et le hasard, en apparence incohérent et spontané, c'est un déterminisme rigoureux dont nous ne savons pas la loi. Mais tout cela est trop clair, trop évident, trop *vrai*; et il y a dans les meilleures têtes un goût du merveilleux qu'il faut bien contenter en prononçant les beaux noms de mystère et de miracle.

Il n'y a qu'un mystère : l'inconnu; comme il n'y a qu'un miracle : le monde.

*
* *

La vie des Abeilles[1].

Je ne redirai pas, après cent autres, la louange littéraire du livre; je ne ferai pas remarquer une fois de plus le ton du livre, à la fois ardent et sévère, la splendeur sourde de la phrase, la noblesse et la

1. *L'Effort*, 1902.

précision abondantes, parfois un peu trop d'ailleurs, de l'épithète, enfin et surtout l'éclatante poésie éparse dans toute l'œuvre, et qui brille incomparablement par exemple dans le chapitre intitulé le *Vol nuptial*. Le livre est un des plus beaux qu'on ait publiés depuis vingt ans, et va rejoindre directement l'*Insecte* de Michelet.

J'en viendrai tout de suite aux idées que le livre m'a suggérées, puisque c'est des *Idées* que je dois parler ici.

Elles sont de deux sortes. D'abord au point de vue esthétique, je vois dans le fait d'avoir publié ce livre de réalité, et de la réalité la plus humble en apparence, l'acte le plus intéressant qu'ait accompli un de nos aînés des lettres depuis bon nombre d'années : Maurice Maeterlinck en vient à cette conception de la vie et de l'art où il s'acheminait dans ses deux précédents volumes, le *Trésor des Humbles* et *la Sagesse et la Destinée*, conception réaliste au sens profond du mot, et que, pour ma part, j'appellerais volontiers d'un mot rajeuni, *humaniste*[1]. Plus de légende, plus d'obscurité, plus de mystère artificiel condensé autour de quelques idées qui, toutes nues, seraient trop maigres... Mais franchement, courageusement, la réalité regardée en face, dans le plein jour de l'intelligence, le mystère éternel violé par la raison et l'intui-

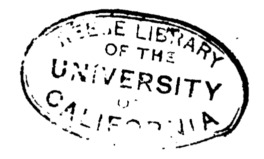
(1) Ceci était également écrit avant l'article sur l'Humanisme publié dans le *Figaro*.

tion, la vie pensée et exaltée par un être qui n'est ni ange ni bête, ni mystique ni cynique, par un *homme*.

Et ceci m'amène à parler du livre au point de vue purement idéologique. Je lui reproche de ne pas conclure. Certes, je ne prétends pas obtenir de l'auteur tout un système du monde à propos d'apiculture; mais sa pensée de derrière la tête — on en a toujours une en matière de philosophie — est trop laissée à deviner au lecteur. J'avoue que je n'y suis pas parvenu. M. Maeterlinck voit-il, dans la cité des abeilles, une image à une très petite échelle de la future cité socialiste, ce qui ne laisserait pas que d'être bien mélancolique, puisque cette ville du travail est l'endroit où l'on trouve le moins de liberté et peut-être de bonheur? Ou bien croit-il que cette chose indéfinissable que « sécrète » le cerveau humain, la pensée, et que l'univers lui semble fait pour produire, restera toujours libre, même dans une société semblable à celle des abeilles, chez qui l'instinct a remplacé la pensée? Croit-il que les abeilles, après avoir eu peut-être des individus de génie, sont tombées dans le mécanisme et l'hébétude, et qu'un jour il en sera de même pour les hommes? Croit-il que l'Europe deviendra la Chine, ou une « plus grande Europe? » N'est-il que stoïcien et par conséquent pessimiste, — ou est-il vraiment optimiste, et croit-il à une évolution supérieure, à un progrès indéfini? On ne le voit pas nettement. Mais

c'est un profond livre que celui qui fait, à propos des mouches à miel, se poser ces questions. Maurice Maeterlinck y poursuit la ligne d'une très belle vie littéraire, une des plus belles qu'il nous sera donné d'admirer dans la génération précédente.

TABLE DES MATIÈRES



Paris. — L. MARETHEUX, imprimeur, 1, rue Cassette. — 7672.

16198. — L.-Imprimeries réunies, rue Saint-Benoît, 7, Paris.

